الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم-
كلية الآداب والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها.

إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة

دراسة في نماذج عربية

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في نظرية الأدب

لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور محمد عباسة	(جامعة مستغانم)	رئيسا.
الدكتور عز الدين باي	(جامعة وهران)	مشرفا ومقررا.
الأستاذ الدكتور محمد بلوحي	(جامعة سيدي بلعباس)	مناقشا.
الدكتور عبد الحفيظ بورديم	(جامعة تلمسان)	مناقشا.
الأستاذ الدكتور عبد القادر صلاح	(جامعة تيزي وزو)	مناقشا.
الدكتور محمد قادة	(جامعة مستغانم)	مناقشا.

إعداد الطالبة:
طانية حطاب

إشراف الدكتور:
عز الدين بأي

السنة الجامعية:

2011-2010

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمــة

لقد حظيت الدراسات الأجناسية في العقود الأخيرة من الزمن بكثير من الاهتمام من قبل النقاد والباحثين، إذ أصبح البحث في مجال الأجناس الأدبية من الأبحاث المثيرة للجدل والحيرة أحيانا. ولهذا، فإنّ الخوض في غمار التجنيس مغامرة كبرى، فمن ناحية، هو موضوع صعب عسير يواجه فيه الباحث الكثير من المشقات. ومن ناحية أخرى، هو مجال واسع من المفاهيم والنظريات التي تطرح العديد من الإشكاليات. وعلى الرغم من أن وضع نظرية للأجناس أمر ليس بيسير، وفيه من العوائق ما يحول دون الإلمام بجوانبه، إلاّ أنّ واقع النصوص الأدبية يفرض على الباحث الدخول في هذه المغامرة العلمية الكبرى.

ومن هنا، جاء اهتمامي بالموضوع، خاصة وأني لاحظت تداخلا بيّنا بين الأجناس، وتمازجا بين خصائصها في الجنس الواحد، بل وفي النص الواحد. وقد كانت الرواية منذ مراحل تأسيسها تنبئ عن كونها جنسا عابرا للأجناس، ولعل هذا الاختراق الذي تقوم به الرواية هو ما دفعني إلى طرح كثير من الأسئلة شكّلت في مجملها إشكالية هذا البحث، وذلك من قبيل: هل هناك فعلا نظرية قارة للأجناس الأدبية ؟، هل يعتد الكتاب بمبدأ " نقاء النوع" ويلتزمون بالحدود الفاصلة بين الأجناس ؟، كيف أمكن للرواية أن تخترق هذه الحدود ؟، ما هي الأجناس التي تشابكت معها الرواية وأخذت بعضا من خصائصها ؟، وهل تمكّن النص الروائي في ظل آلية التجريب أن يتجاوز الأطر النظرية التي كانت توضع باستمرار لتطويقه والإحاطة بتشكّلاته عبر مراحل تطوره ؟، وهل استطاع هذا النص فعلا أن يثبت قصور تلك النظريات والمبادئ، ويبرز عجزها أمام انفلاتاته اللامتناهية ؟...

إنّ اقتناعي بجدوى مواكبة تطور الرواية العربية الذي بات يشكّل اليوم أحد أهم مباحث النقد الأدبي بما يطرحه من قضايا ومسائل شائكة، هو ما رغبني في

متابعة هذا الموضوع، محاولة تسليط المزيد من الأضواء على النصوص الروائية التي خاضت غمار التجريب، وشكّلت مدونة هذا الجنس في أدبنا العربي المعاصر.

ولمّا كانت الأجناس الأدبية التي تأخذ منها الرواية وتتعالق معها كثيرة ومتشعبة، فقد اقتصر اختياري على بعض منها دون البعض الآخر الذي لا ينقص قيمة ولا أهمية عن الجزء المختار. وقد وقع اختياري على ثلاثة أجناس ارتأيت أنّ لها من الأهمية ما يجعلها محلّ دراسة وتمحيص، من ذلك: السيرة الذاتية، أدب الرحلات، والأسطورة. فقد تبيّن لي وأنا أستقرئ النصوص الروائية أن درجة توسّل الرواية بهذه الأجناس الثلاثة كبيرة وتشكّل ظاهرة لفتت انتباهي وأثارت اهتمامي، فوجب عليّ الكشف عنها بما تيسّر لي من إمكانيات.

وأنا إذ أردت دراسة إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة، فإنما كان شأوي من ذلك الكشف عن طريقة تداخل الرواية مع هذه الأجناس التي ذكرتها سالفا، كما أردت من جهة أخرى إثبات عدم التزام الكتّاب بالمواثيق الروائية خاصة في ظل مقولة التجريب، واقتراح تصوّر يؤمن بأنّ أيّ نظرية للأجناس تظل دائما معرضة للقصور والعجز أمام التطور المذهل للنصوص الإبداعية.

وعلى هذا الأساس، قسّمت بحثي إلى مدخل وأربعة فصول شكّلت في مجملها هندسية هذه الدراسة.

فجاء المدخل الموسوم بـ **" الرواية العربية بين التأصيل والتجريب "** ليلقي الضوء على مسار تطور الرواية العربية منذ عهد طفولتها الأولى وصولا إلى مراحل متقدمة أثبتت فيها قدرتها على التجريب والتجديد والتكيّف مع متطلبات الراهن، وتطلعات الآتي. وقد تعدّدت النصوص الروائية التي تمرّد أصحابها على

الأطر التقليدية، والأشكال الكلاسيكية محاولين البحث عن كل ما هو جديد مبتكر، فكان التجريب بما يتيحه من إمكانات، وما يمنحه من فرص خير وسيلة للدفع بالرواية العربية إلى الأمام تماشيا مع تغيرات المجتمع وتطور أذواق المتلقين.

ثمّ تلاه الفصل الأول الذي عنونته بـ **" التجنيس: مقاربة مفاهيمية "**، ليكون لبنة نظرية يستند عليها البحث. فتطرقت إلى تاريخية النظرية الأجناسية لأكشف عن مفهوم الجنس ومقوماته، وآراء النقاد والمنظرين في ذلك. ثمّ عرّجت على مفهوم النص في ظل نظرية التناص، إذ أصبح النص متوالية من النصوص لا يمكن للباحث غض النظر عنها. وفي الأخير تحدثت عن الخطاب الروائي وقصدية التداخل الأجناسي، وأبرزت مدى استفادة الرواية من الأجناس الأخرى، ومدى هشاشة الحدود الفاصلة بين الأجناس.

ليأتي الفصل الثاني خاصا بـ **" الرواية والسيرة الذاتية "**، فعُنيت بدراسة السيرة الذاتية من حيث المفهوم والأسس والحدود، ثم تناولت علاقتها بالرواية، ومدى إفادة كل جنس منهما من الآخر. وكانت رواية " البحث عن وليد مسعود " لجبرا إبراهيم جبرا خير مثال على تشابك المكوّن الروائي بالمكوّن السير ذاتي في نسيج متناغم تسقط أمامه كل الحدود والفواصل.

وكان الفصل الثالث الموسوم بـ **" الرواية وإشكالية الأدب الرحلاتي "**، خاصا بالرواية وعلاقتها بأدب الرحلات. فقد شكّلت الرحلة باعتبارها فعلا وخطابا مصدرا مهما من المصادر التي استقت منها الرواية بعضا من مضامينها، وحتى بعضا من خصائصها الأسلوبية. فحاولت أن أكشف عن مدى تعالق الجنسين وتشابك مكوناتهما، وتضافر خصائصهما. وكانت رواية " رحلة ابن فطومة " لنجيب محفوظ محل تطبيق لما ورد في القسم الأول من الفصل، إذ جمعت بين خصائص الرحلة وخصائص الرواية.

أماّ الفصل الرابع المحلى بـ " **الرواية والتشكيل الأسطوري** "، فقد خصصته لدراسة الأسطورة باعتبارها أم الفنون والآداب والعلوم، وكشفت عن علاقتها بالأدب عامة، والرواية على وجه الخصوص. وأبرزت كيف أن الرواية بدأت تنزع نزوعا أسطوريا في العقود الأخيرة، لأنها وجدت في الأسطورة ما يعبر عن مضامينها بدقة وسلاسة دون أن تجد في ذلك حرجا أو رقابة. وقد اخترت رواية المجوس لإبراهيم الكوني بجزأيها لتكون محل التطبيق، لأنها شكّلت ملمحا واضحا من ملامح النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، وبرهنت على إمكانية تداخل الجنسين: الرواية والأسطورة في نص واحد لشدة مرونتهما.

وتأتي الخاتمة في الأخير لتكون محصلة لأهم نتائج البحث والدراسة.

ولما كان الأمر كذلك، فقد دفعتني صيرورة البحث إلى الاستعانة بمجموعة من المقاربات السياقية والنسقية تماشيا ومقتضيات كل جزء من الدراسة.

ومما لا ريب فيه، أن البحث الأكاديمي هو في الحقيقة- وقبل كل شيء- البحث المستوعب الذي لا يتجاهل صاحبه شيئا مما كتب قبله في موضوعه. فمن حسن الاستيعاب يمكن أن يأتي بالشيء الجديد وأن يخطو خطوة تقدم نحو الأمام في ميدان العلم والمعرفة.

ولذات السبب، أسجل فيما يلي أهم الدراسات التي اعتمدت عليها، والتي كانت لي نبراسا استرشدت به في طريق هذا البحث. من ذلك أذكر:

1- نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- جدلية الحضور والغياب-، لعبد العزيز شبيل.

2- الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، لفرج بن رمضان.

3- التفاعل في الأجناس الأدبية- مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا-، لبسمة عروس.

4- شعرية النوع الأدبي- قراءة في النقد العربي القديم-، لرشيد يحياوي.

والحقيقة أنها كلها دراسات وأبحاث مهمة، إلاّ أنها اقتصرت على الأجناس الأدبية القديمة ذات الصلة بالموروث الأدبي عند العرب كالقصيدة والمقامة والرسالة والخطابة وغيرها، ولم أجد فيها ما له صلة بالرواية المعاصرة. ومن هذا المنطلق، واجهتني صعوبات كثيرة في إيجاد مراجع تدرس تداخل الأجناس الأدبية في الرواية. ولي أن أقول هنا أن مكتبة الأدب والنقد في هذا الموضوع جدبة إلاّ من بعض الدراسات المبعثرة هنا وهناك.

وعلى الرغم من ذلك، فقد أفدت كثيرا من دراسات سعيد يقطين وعبد الله إبراهيم ومحمد مفتاح ومحمد الباردي وغيرهم من الباحثين.

وإني لأشكر الله سبحانه وتعالى أن وفقني في إتمام هذا البحث وإخراجه على هذه الصورة. كما أشكر جزيل الشكر أستاذي الفاضل الدكتور عز الدين باي الذي أشرف على بحثي، وتكبّد مشقة متابعتي. له مني كل العرفان والامتنان. وشكر خاص إلى كل من أعانني من قريب أو بعيد.

وبعد، فأرجو أن يكون لهذا البحث بعض النفع عند الباحثين في حقل الدراسات الأدبية والنقدية. وأملي أن يكون بحثي هذا منطلقا لأبحاث أخرى، وإضافة جديدة في ميدان النقد والأدب. وإن لم يبلغ هذا البحث مرتبة الكمال، فحسبي أني ناشدتها، وعلى الله قصد السبيل.

المدخـل

الروايـة العربيـة بين التأصيل والتجريب

تعدّ الرواية إحدى أهم الأشكال السردية الكبرى التي تشكّل المدونة العربية الحديثة والمعاصرة. والمتتبع لمسار تطوّرها منذ النشأة إلى اليوم يرى تضاربا بين آراء فريقين من النقاد، بين فريق يرجع أصولها إلى التراث الحكائي العربي، وبين فريق آخر يردّها إلى الغرب ويعتبر العرب مجرد مستوردين لها.

يذهب أصحاب الفريق الأول، وهم المدافعون عن التراث العربي، إلى أنّ نشأة الرواية العربية إنما جاءت عبر تطوّر بعض المرويات السردية العربية القديمة وتحوّلها كالمقامة والسيرة الشعبية، وأدب الرحلات وغيرها. و« يرى " الغيطاني"- وهو من أنصار هذه الفكرة- أنّ الرواية العربية اشتقت من مصادر غير مباشرة هي: كتب الرحلات والتراجم والخطط وغيرها، ومصادر مباشرة هي: السيرة الشعبية التي يصطلح عليها بـ " الملاحم". ولذلك فالرواية تطور طبيعي للمرويات السيرية الشائعة في الأدب العربي، وهي تدرّج متواصل أخذ شكله الحالي بعد أن مرّ بمراحل كثيرة. ويذهب إلى أنّ الدّارسين لم يكشفوا الصلة الداخلية بين الرواية وتلك المرويات " لأن هناك انقطاعا حدث بين التراث العربي القديم وبين الثقافة العربية الحديثة. فجوة حدثت بمجيء الحملة الفرنسية إلى مصر وتوجّه المثقفين العرب إلى الغرب في القرن التاسع عشر، وتصاعد ذلك في القرن العشرين. كل ذلك أدى إلى إحساس عميق بالدونية تجاه الثقافة العربية لدرجة الاعتقاد أن الكثير من المثقفين في العالم العربي لا يتعاملون مع " ألف ليلة وليلة " بنفس المستوى الذي يتعاملون به مع " موني ديك " أو " يوليسيس " لجيمس جويس أو سواه من كبار الكتاب العالميين." »[1]

ويشير جمال الغيطاني في قوله إلى الفجوة التي حصلت بين التراث العربي القديم، وبين الثقافة العربية الحديثة نتيجة الحملة الفرنسية التي قام بها نابليون

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 410.

على مصر سنة 1798م، والتي حاول من خلالها إدهاش العرب وجذبهم إلى الغرب بما فيه من حضارة واختراعات شملت مجالات الحياة كلها، بما في ذلك ألآداب والفنون. وقد تحقق له هذا الهدف خاصة وأنّ العرب آنذاك كانوا يعيشون فترة ركود وجمود أثرت عليهم أيما تأثير، فما كان منهم إلاَّ الانقياد وراء الأضواء اللماعة القادمة من الشمال. ونسوا أنّ أسلافهم قد أقاموا حضارة عربية إسلامية أنارت العالم لقرون متعاقبة، حتى أوروبا استفادت منها، وبفضلها خرجت من ظلمات القرون الوسطى.

أمّا الروائي " خيري الذهبي " فيقرّ أنّه « لا شكّ أن الرواية كجنس أدبي معاصر، وبالنظرة الأوروبية للرواية فن حديث الورود إلى سورية. وقد يستطيع الدارس الأدبي العودة إلى الثلاثينات سعيا وراء رواية نشرت في ذلك الحين مثلا، ولكن هذا لا يعني أنها قد رسّخت جذورها، أو أنها قد بدأت العطاء على الأقل. أمّا الرواية لدارس التاريخ الأدبي بمجمله فلها جذورها الطويلة والمتشكلة في حينها، ولكننا، ربما لم نسمها رواية حسب مقاييس الجنس الأدبي المعاصر، ولكننا لو نظرنا إلى مقامات الهمذاني مثلا أو الحريري، وانطلقنا من منظور أنّ البطل في المقامات جميعها واحد وأنّ الرواية واحدة، وأنّ الصراع يدور دائما بين البطل وظروف المجتمع وتركيبته المتنوعة المختلفة، لعثرنا على شكل جديد – قديم من أشكال البناء الروائي. الأمر الذي أدركه الشدياق جيدا، فكتب رائعته المعروفة- الساق على الساق فيما هو الفارياق- ولكنه أثقل كتابه بالاستطرادات والاستعراضات اللغوية فأضعف من إحساسنا بالتوتر الدرامي في الرواية. ثم جاء إميل حبيبي فوضع روايته المعروفة- المتشائل- والتي نهل فيها من المقامة نهلا واسعا وخلاّقا. وهناك أيضا ألف ليلة وليلة رواية العرب الأولى والأجمل. وهذا شكل جديد ورائع من أشكال البناء الروائي. ثم هنالك الملاحم الشعبية كالملك

الظاهر وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان إلى آخر هذه الملاحم الروايات. (...) كل هذه الأشكال تدعونا إلى محاولة البحث عن شكل أصيل للرواية في العربية مستفيدين من الأشكال التي قدّمها الأجداد، ومن العلوم التي قدّمها الغرب المعاصر، من استخدام لعلم النفس، وعلم دراسة أصول الأجناس. هذا بالإضافة إلى سكب هذا كلّه في إطار رؤية سياسية مستقبلية وواضحة.»[(2)]

والواضح أنّ موقف خيري الذهبي من الرواية فيه الكثير من الاعتدال والموضوعية، إذ يشير إلى المرويات السردية التي شكّلت لبنة الرواية العربية الحديثة، كالمقامة والسيرة والملحمة وألف ليلة وليلة، هذه الأخيرة التي كانت الحجر الأساس في تكوين السرد العربي بشطريه: القصة والرواية. كما يعترف أيضا أنه لا يمكننا أن نحكم على رواية تلك المرحلة بمقاييس الجنس الأدبي المعاصر، إذ جذور الرواية تمتد إلى التراث العربي القديم، وتوغل فيه، ولكنها تطوّرت مع الزمن واكتملت بفضل ما أفادنا به الغرب المعاصر من علوم صقلت الرواية العربية، وأقامت كيانها.

ولعل اللافت للنظر، أن نعثر على آراء لدارسين غربيين « تعيد أصول الرواية الغربية نفسها إلى المنطقة العربية حيث يرى بعض هؤلاء أنّ " فن السرد القصصي انتعش في الشرق بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية ويمنحونه تقديرا كبيرا ". و " هويت " يذهب جازما إلى أنّ " أصل الرواية يرجع إلى العرب الذين اعتبرهم بوجه خاص جنسا موهوبا في الكذب." ورغم الصيغة الهجائية الراشحة من هذا الرأي، ورفضنا لما فيه من ذمّ، فالأهمّ يتعلق بالدور الذي لعبته " ألف ليلة وليلة " في تاريخ القصّ وتاريخ التلقي في آن واحد، وخاصة أنّ

---

(2) نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار، سوريا- ط2، 1999م، ص 117-118.

العجز عن إنتاج الحكاية كان معناه موت شهرزاد، والمماثلة بين الحكاية وشهرزاد، ملأى بدلالات كثيرة، في طليعتها أنّ الحكاية الموهومة، ورغم وعينا بأنها موهومة، صارت بعد " ألف ليلة وليلة "، تعني حياة أخرى لا تقل أهمية عن الحياة الواقعية، فما هو غير قادر على العيش في الحياة يعيش في الحكاية، وما يعيش في الحكاية يأتي من الواقع ويعود إلى الامتداد إليه، وإلى تغييره في كثير من الأحيان.»[3]

فشهرزاد كانت مجبرة على الحكي لتضمن بقاءها، وقدرتها على القص تعني استمرار حياتها، وعجزها عنه يعني موتها. والواقع أن تأثير حكايات " ألف ليلة وليلة " في الآداب العالمية والأوروبية على وجه الخصوص كان واضحا وجليا. وقد أقرّ به العديد من الباحثين والمؤرخين والمستشرقين، فقد ترجم الكتاب إلى لغات العالم، وعلى منواله نسجت الكثير من الحكايات والقصص والروايات العالمية.

وإذا كان تأثير " ألف ليلة وليلة " قد تجاوز البحار منذ مئات السنين، فلا شكّ أنّ تأثيره كان أكبر وأقوى على الروائيين العرب الذين لطالما حاولوا محاكاته، والنسج على منواله اعتقادا راسخا منهم أنه نبع صاف من الممكن الاستقاء منه كيفما ومتى ما شاءوا. فهو نص ثرّ وغني بما يحويه من حكايات وأشعار وأساطير خيطت بشكل أنيق يدهش القارئ عاديا كان أم مثقفا، ويدخله سراديب الخيال البشري الخلاّق الذي يكشف عن مجتمع عربي إسلامي كان يعيش ثراء فكريا وماديا أنتجته حضارة قوية، ومدنية أصيلة، وثقافة عالمية منفتحة على الآخر.

---

[3] صلاح صالح: سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص 22-23.

ولئن كان أصحاب هذا الاتجاه المحافظ يرجعون أصول الرواية العربية إلى الموروث السردي العربي القديم، فإنّ متبني الاتجاه الثاني يرون عكس ذلك تماما، إذ ينفون أية صلة تربط الرواية بأشكال السرد القديمة، ويجزمون أنها – أي الرواية- شكل سردي وافد، جاء نتيجة التأثر بالغرب والانبهار به وبمقولاته النقدية والأدبية.

وأشير هنا إلى أنه حتى الرواية الغربية قد أثارت عددا يصعب حصره من الآراء والتصورات حول نشأتها وأصولها. « فجلّ النقاد الغربيين يرون أن الرواية هي تطور طبيعي للملحمة، إذ تعني الملحمة قديما قصيدة شعرية طويلة، ثم تطور معناها، فأصبحت تعني حكاية نثرية مكتوبة بأسلوب رفيع يختلط فيها الغريب الرائع بالواقع، وتتّحد فيها الخرافة بالتاريخ، ويكون هدفها المدح والاحتفال والثناء على بطل أو على حدث جَلَل. والنظرية القائلة بأن الرواية امتداد طبيعي للملحمة تعود أساسا إلى الحضارة اليونانية التي أفرزت الفلسفة والمأساة والملحمة.»[4]

هذا الربط بين الرواية الغربية والملحمة أدى بالعديد من الباحثين والنقاد إلى محاولة إيجاد الخصائص النوعية التي تميّز الرواية عن الملحمة. ولعل نظرية هيجل كانت الرائدة في هذا المجال. « يتجلى ذلك من تلك المعارضة التي أقامها بين الملحمة والرواية، أي بين الشكلين للعلاقة البسيطة بينهما وهي في الحقيقة علاقة تعارض لا توافق، فإذا كانت الملحمة هي " ذلك الشكل الكبير الأول للتصوير الملحمي للمجتمع بأسره... تعكس إلى حد كبير الوحدة البدائية للرابطة العشيرية، باعتبارها مضمونا اجتماعيا حيّا مولدا للأشكال "، فإن الرواية هي ملحمة العصر الحديث، فهي التي صوّرت تناقضات وصراعات المجتمع

[4] منصور قيسومة: الرواية العربية- الإشكال والتشكل-، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1990م، ص 5.

البورجوازي، فهي " ذلك النوع الملحمي الكبير، ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعية، هي القطب المقابل لملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري.»(5)

وبفضل تأملات هيجل Hegel الفلسفية، استطاع النقد الأدبي التأسيس لنظرية الرواية. فدراسة هيجل للرواية، ومقاربته المبكرة والرائدة لها كان لها الأثر البالغ في وضع أسس للنص الروائي التي تميّزه عن النص الملحمي دون أن تقطع جذور التواصل بينهما.

« لقد كان هاجس هيجل البحث عن الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد، وبالمجتمع البورجوازي الحديث... ولذلك نراه يعود إلى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، ثم يعود إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي للملحمة، وسرعان ما تنتهي هذه الخطة بهيجل إلى إقامة تعارض بين الشعر والنثر، وإعلانه لفرضيته الشهيرة حول شعرية القلب التي تطبع الملحمة، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر عنها الرواية.»(6)

وحقيقة الأمر، أنّ إيجاد مثل هذه الصلات بين الرواية والملحمة فيه الكثير من المشروعية والموضوعية. وقد أكّد على صحة هذه النظرية العديد من النقاد والمنظرين من أمثال جورج لوكاتش" George Luckus " ولوسيان غولدمان " Lucien Goldman"(7).

---

(5) إبراهيم عباس: الرواية المغاربية- تشكّل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي-، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005م، ص 193-194.

(6) حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص 5.

(7) لقد عمد جورج لوكاتش إلى المقارنة بين الرواية والأنواع الأدبية الكلاسيكية (الملحمة والمأساة)، وسعى إلى إبراز الخصائص الأسلوبية الأساسية لهذه الأنواع. فالرواية بوصفها ملحمة العصر الحديث – حسب وجهة نظره- ما هي إلاّ نوع تطوّر عن ذلك السلف العريق. ولكنها تنفصل عن الملحمة لأنها أوجدت القطيعة التامة بين بطلها والعالم الذي يعيش فيه، ولأنها أيضا تعتمد على الأسلوب النثري وليس الشعري كما هو الحال في الملحمة. وقد حصر لوكاتش أربعة عناصر يتكوّن منها الشكل الروائي وهي: السخرية والسيرة الذاتية والسيرورة والبداية والنهاية. لمزيد من التفصيل، ينظر: Georges Luckus : La théorie du roman. أما غولدمان، فيؤكد ما ذهب إليه هيجل ولوكاتش من أن الرواية هي الوريث الطبيعي للملحمة، أو هي ملحمة العصر الحديث. ورغم اختلافهما

ولئن كان هؤلاء المنظرون وغيرهم قد حاولوا مقاربة الرواية الغربية في جذورها ونشأتها، وتطورها وخصائصها الأسلوبية، فإن همّ النقاد العرب اتّجه نحو إيجاد أصول لهذا الشكل السردي (الجديد). فقد ظنّ أصحاب الاتجاه الثاني أن الرواية العربية لا تتمّ بصلة إلى الموروث الحكائي العربي القديم، وإنما جاءت نتيجة التأثر بالغرب ومحاكاته في فنونه الأدبية المختلفة دون أن يغفلوا دور الترجمة في زيادة درجة هذا التأثر وتسهيله. وهذا حليم بركات يصرّح قائلا: « رغم تراث ألف ليلة وليلة، وحكايات كليلة ودمنة، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان، وأقاصيص الأغاني، ومقامات الحريري والهمذاني.. اعتبرت الرواية والقصة منذ البدء فنا جديدا، فترجمت النماذج الغربية، وقلّدت تقليدا فجّا، ومما ساعد على نشوء الرواية والقصة ديناميكية النهضة بحدّ ذاتها. فقد دعت الحاجة بعد انهيار النظام العثماني وقيام مرحلة عابرة إلى البحث في طبيعة النهضة وأسسها الاجتماعية والسياسية، ووجد المفكرون الأوائل أنّ الأسلوب الأنسب لنشر أفكارهم هو الرواية والقصة، ثم نشوء الصحافة والمجلات دعا بدوره للاهتمام بهذا الفن الجديد.»[8]

فحليم بركات، إذن، ينفي أن يكون للرواية صلة بالمرويات السردية القديمة، ويؤكد أنّ الحاجة للتعبير ونشر الأفكار دعت لظهور الرواية وانتشارها، وأن الصحافة قد ساعدت على ذلك. وهذا فيما أظنه صحيح- أي فيما يخص دور الصحافة- ولكن نسي أن الرواية قد ظهرت قبل انهيار النظام العثماني بزمن طويل.

العميق، إلا أن الروابط الأساسية بين شكليهما كانت قائمة وموجودة دوما. كما ذهب غولدمان إلى كشف مظاهر التوازي بين بنية الرواية وبنية المجتمع البورجوازي ، وقال بأنهما بنيتان متجانستان وتطورهما سيظل متوازيا.

[8] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 400-401.

وإذا كان هذا الروائي قد قطع الصلات القائمة بين الموروث القديم وهذا الشكل الأدبي الجديد المتمثل في الرواية، فإنه يصرّح ضمنا أنها ذات أصول أجنبية لا عربية، أتيح للعرب التعرف عليها عن طريق الترجمة والمحاكاة والتقليد. إذ لا يعقل أن تنشأ من العدم. كما يشير إلى أن المجتمع العربي وظروفه آنذاك ساعدت على ظهور هذا الجنس الأدبي وازدهاره بشكل ملفت للانتباه. فبعد أن كان الشعر ديوان العرب قديما، أصبحت الرواية ديوان حياتهم حديثا، لا يضاهيها في ذلك أي جنس أدبي آخر. فهي الأوسع انتشارا، والأكثر تلقيا ومقروئية.

وأمام هذا الخلاف القائم بين أصحاب الاتجاه " المحافظ " وأصحاب نظرية " المؤثر الغربي " حول أصل الرواية العربية ونشأتها، فإنه « يصعب إهمال رأي " روجر ألن "، وهو أكثر اعتدالا وموضوعية. وذهب فيه إلى أن تطور الرواية العربية هو نتاج عملية طويلة الأمد، جاء كثمرة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وإعادة كشف التراث الكلاسيكي العظيم للغة العربية وآدابها وإحيائه من جهة ثانية. وهذا التفسير أقلّ مغالاة من الرأي الذي قال به أصحاب نظرية المؤثر الغربي.»[9]

والواقع أنّ مثل هذه الرؤية الموضوعية لأصل الرواية العربية ونشأتها يساعد الباحث في أبحاثه ودراساته للوصول إلى نتائج تفيد الرواية في تطوّرها وتقدّمها المستمرين. فلا يبقى الإشكال مطروحا فقط حول جذور الرواية ومحاولة التأصيل لها، وإنما يُعنى البحث العلمي بأمور أخرى تسهم في تطوير تقنيات النص الروائي العربي، ودفعه للأمام للوصول إلى العالمية.

---

[9] ينظر، عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 402.

« فالرواية لم تكن إلاّ تحوّلا بطيئا وغير مرئي في بعض الأحيان، لنسق ثقافي بدأ يتعرّض للتحلل، وهذا النسق كان يحتضن ذخيرة من المرويات السردية التي تفكّكت كثير من عناصرها بالتزامن مع النسق الحاضن لها، فأصبحت رصيدا وظّف في النوع الروائي الوليد. والأمر – حسب تصورنا- متصل بضرب من التحوّل الثقافي في النظر إلى وظيفة الأدب، وأسلوبه، وماهيته الفنية. فلم يعد من الممكن توقير نصوص سردية (ولا شعرية) هدفها الأساس الامتثال لمعايير الصنعة التقليدية التي كانت مهيمنة في النثر الذي من خلاله تتحقق وظيفة النصوص السردية. ولقد تبيّن لنا كيف تفاعلت معا المكونات الموروثة والعناصر الجديدة والمؤثرات الثقافية الخاصة أو تلك التي ظهرت بفضل المؤثر الغربي. وعلى الرغم من كل هذا فقد بولغ كثيرا في تضخيم ذلك المؤثر، وأسند إليه أمر ظهور الرواية.»[10]

كان هذا رأي الناقد عبد الله إبراهيم، ولعلي أوافقه في وجهة نظره تلك، إذ لم يعد مجال الإبداع والتعبير مفتوحا أمام المقامة التي يمتثل أصحابها لمقاييس الصنعة اللفظية، لأنّ ذوق الإنسان العربي قد تغيّر، وظروف المجتمع تبدّلت، ولم يعد من الممكن أن تعبّر المقامة أو غيرها من الموروثات السردية القديمة عن هذه التحوّلات، فكان لا بد من ظهور شكل سردي جديد يولد من تضافر القديم الموروث والجديد الوافد. فلا الرواية كما هي عليه اليوم كانت موجودة في التراث السردي العربي، ولا الفضل في ظهورها يعزى كله للمؤثرات الغربية، إنما هي حصيلة تفاعلات الثقافة العربية الأصيلة بالمكوّنات الغربية الجديدة، لأن بذور الرواية كانت موجودة بين قصص الجاحظ، وكليلة ودمنة، وقصص ألف ليلة وليلة، ومقامات الحريري والهمذاني..، ولكن شرط نموها كان مرتبطا دائما

(10) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 397.

بما أتت به الرواية الغربية، فهي النموذج الأكثر اكتمالا ونضوجا مقارنة بنظيرتها العربية التي كانت في مراحل طفولتها الأولى.

ولئن جاءت الرواية العربية إلى الوجود نتيجة تضافر المكوّن التراثي بالمؤثر الغربي، فإنّ ظروف المجتمع العربي آنذاك كانت ملائمة لميلاد هذا الجنس الأدبي الجديد الذي كُتب له أن يحتوي كل التغيرات والتحوّلات التي أصابت الإنسان العربي، كما كتب له أيضا أن يكون الشكل الأكثر مناسبة لاحتضان آلام وآمال الملايين من الناس المثقفين منهم والجاهلين، المرموقين والمضطهدين، السعداء والبؤساء... وهذا ما تنبّأ به الكثير من الروائيين والنقاد وعلى رأسهم الروائي السعودي عبد الرحمن منيف الذي أشاد بالدور الكبير الذي ستلعبه الرواية في حياة الناس. « ستكون الرواية تاريخ الذين لا تاريخ لهم – قال منيف- تاريخ الفقراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم أفضل. ستكون الرواية حافلة بأسماء الذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم، وسوف تقول كيف عاشوا وكيف ماتوا وهم يحلمون، وسوف تتكلّم الرواية أيضا، وبجرأة، عن الطغاة والذين باعوا أوطانهم وشعوبهم، وتفضح الجلادين والقتلة والسماسرة والمخربة نفوسهم، ولا بد أن تقرأ الأجيال القادمة التاريخ الذي نعيشه الآن وغدا ليس من كتب التاريخ المصقولة وإنما من روايات هذا الجيل والأجيال القادمة.»[11]

إنّ إناطة مثل هذا الدور الحضاري في كتابة التاريخ للرواية رغم حداثتها لشرف كبير لها، ولدليل عل إمكانياتها السردية والأسلوبية اللامحدودة، وقدرتها العظيمة على تصوير ما تعانيه الشعوب العربية من قهر واضطهاد، وظلم واستبداد. وما من شك في أنّ الرواية وحدها هي القادرة على كتابة تاريخ الأجيال، فحاجة العرب لها كانت وما تزال كبيرة لأنها « بحث نوعي في

[11] عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994م، ص 43.

تاريخ هوية مأزومة فقدت ما كان عندها ولم تعثر على ما تريد الحصول عليه، هوية معلّقة في الفراغ، ترى إلى ماض لا تستطيع العودة إليه، وترنو إلى مستقبل تعجز عن الوصول إلى أبوابه، هوية كالأحجية مؤجّلة الموت ومؤجّلة التحقق.»[12]

فالعرب يحنون منذ زمن إلى مجدهم الضائع أيام هارون الرشيد والمأمون، وأيام ابن جهور ولسان الدين بن الخطيب، ويحلمون باستدراك ما ضاع منهم ولكن دون جدوى، لا المجد عاد، ولا الحلم تحقق، ولم يبق إلاّ اليأس ومرارة العيش خاصة وأنّ الغرب يحاصرنا ويضيّق علينا دائرة الحصار. فلا نحن تمسكنا بتراث أسلافنا واسترجعنا مجدنا الضائع، ولا نحن واكبنا الغرب في تقدمه العلمي الهائل، وبقينا نروح ونجيء في حلقة مفرغة، مما زاد في أزمتنا، أزمة الهوية العربية التي كانت هزيمة حزيران 1967 البداية الحقيقية لها، كما كانت الانطلاقة الفعلية للرواية العربية التي واكبت كل تلك الحيثيات، وعبّرت عن أزمات المواطن العربي، وكانت مجالا رحبا لتصوير يأسه وشقائه، وغبنه الاجتماعي، وغربته عن وطنه، واغترابه وسط أهله، وغير ذلك من المعاناة والمأساة.

لقد « أصبحت الرواية إلى جانب وظائفها التخيلية، والتمثيلية، والإيحائية، (أداة بحث) بها يمكن استكشاف العالم والتاريخ والإنسان. لن تعد نصا خاملا يحتاج إلى تنشيط دائم، إنما انطوت على قدرة خاصة حينما وضعت نفسها في خضم التوتر الثقافي العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها، بل إنها في كثير من نماذجها أصبحت موضوعا لنفسها.»[13]

---

(12) فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص 369.
(13) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 538.

فمنذ البدء، فهمت الرواية قضية الإنسان العربي وتبنّتها، فلم تكن أبدا جنسا أدبيا ينشد المتعة الفنية بقدر ما كانت فضاء واسعا لطرح القضية والتعبير عنها، وأداة للتخفيف من آلام الناس وهمومهم الاجتماعية، السياسية، وحتى الدينية أحيانا. وظهر ذلك جليا في روايات الجيل الثاني من الروائيين الذين عاشوا الهزيمة، وذاقوا مرارة الظلم الاجتماعي، وفقدوا إيمانهم بالقيم والمثل العليا، فزعزع الشك يقينهم، وتسّرب كل ذلك إلى أعمالهم الروائية التي كانت قد تمخّضت عن نسق ثقافي متأزم.

وفي تتبعه لمسار الرواية العربية وظروف نشأتها، يقسّم الباحث عبد الله إبراهيم الروائيين إلى نموذجين مختلفين ثقافيا، أيديولوجيا وحتى إبداعيا، حيث « ظهر النموذج الأول في حاضنة ثقافية مشبعة بالقيم المطلقة الصواب، والتي تستند إلى نسق منسجم من العلاقات الاجتماعية مع العالم، بما في ذلك التصورات الدينية والاجتماعية والأيديولوجية، فيما تشكّل النموذج الثاني وسط عالم شبه مفكّك، يفتقر إلى القيم الكلية، وقد ضربه الشك في صميمه، وأقام علاقة نسبية مع العالم، علاقة نقدية-رفضية توجهها في بعض الأحيان موجهات أيديولوجية لا توقّر شيئا، ولا تقدّس قيما، ولا تتعبّد في محراب فكرة، إلى ذلك فالنموذج الأول هو نتاج تجربة ثقافية محدودة المشارب، لم تُثَر فيها أسئلة الشك الكبرى، فيما تشعّبت المصادر الثقافية للنموذج الثاني، وعاشت على الحدود الملتبسة بين عصرين وثقافتين ورؤيتين، قصدت العالم الممزّق على نفسه، المنشطر، والمتشقق بين الإرادات، والقوى، والتطلعات المتعارضة. فنظرة روائيي النموذج الأول للعالم، وموقفهم منه، وحساسيتهم تجاهه، غير نظرة روائيي النموذج الثاني، وموقفهم، وحساسيتهم الفنية، ولا يمكن إهمال أثر ذلك في صوغ ذائقة الروائي، ومنظوره، وتقنيات السرد التي يستعين بها، فالرواية في نهاية المطاف

ظاهرة ثقافية أدبية متصلة بالعالم عبر التمثيل السردي، ومنفصلة عنه بالتعبير الذاتي عن المؤلف كمنتج للنص وخالق للعوالم المتخيلة فيه.»(14)

فإذا كانت روايات النموذج الأول تصوّر العالم كما هو، وتعكس قيم أصحابها المطلقة، ومثلهم العليا التي يؤمنون بها بيقين واطمئنان، فإنّ روايات النموذج الثاني طرحت أسئلة الشك الكبرى لأصحابها الذين لا يؤمنون بشيء، ولا يطمئنون لشيء. أسئلة حول الحياة والموت والوجود، حول الحب والعدل والجنس والدين، حول السياسة والتاريخ، حول مصير الإنسان في عالم تتصارع فيه القيم وتتضارب. روايات أراد كتابها أن يعيدوا كتابة تاريخ العالم لا بهدف التأريخ، وإنما بغية إحداث التغيير، التغيير إلى الأحسن والأفضل لمستقبل يسوده الحب والسلم والسلام.

ولتحقيق كل هذه المقاصد النبيلة، والأهداف السامية، كانت الرواية الجنس الأدبي الأكثر ملاءمة وصلاحا لذلك. فهي من جهة لها قدرة هائلة للتفاعل مع العالم الخارجي لأنها تمخضت عنه، ومن جهة أخرى لها من الخصائص الأسلوبية والنوعية ما يؤهلها لتحقيق تلك الطموحات. نذكر من ذلك مثلا:

1 - حجمها الكبير الذي من شأنه أن يساعدها على احتواء الكثير من الأحداث والشخصيات والحيثيات والمعطيات التاريخية وغيرها.

2 - نثريتها: فأسلوبها النثري يعين كاتبها على قول ما شاء وكيفما شاء دون أن يقيّده وزن أو قافية مثل الذي نجده في الشعر.

---

(14) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 539-540.

- **روائيو النموذج الأول** مثل: سليم البستاني، جورجي زيدان، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، محمد عبد الحليم عبد الله، يحي حقي، غائب طعمة فرمان، حنا مينة، عبد الرحمن منيف، عبد الكريم غلاب...

- **روائيو النموذج الثاني** مثل: جبرا إبراهيم جبرا، الطيب صالح، محمود المسعدي، فؤاد التكرلي، إميل حبيبي، مؤنس الرزاز، عبد الخالق الركابي، إبراهيم الكوني، الطاهر وطار، غادة السمان، أحلام مستغانمي، لطيفة الدليمي، نوال السعداوي، غازي القصيبي، صنع الله إبراهيم، بهاء طاهر...

3 - مرونتها وحواريتها مع الكثير من الأنواع والأجناس الأدبية وغير الأدبية، وتفاعلها مع حقول معرفية مختلفة.

ولما كان الأمر كذلك، احتفل العرب بالرواية خاصة في العقود القليلة الماضية، لأنهم أدركوا أهميتها لهم، ومدى تأثيرها في الجماهير. ولهذا سعوا إلى تبنّيها، ومنحها الشرعية لإدراجها ضمن خريطة الأجناس الأدبية. وكما حاول بعض الروائيين التأصيل للرواية باعتبارها جنسا أدبيا جديدا على ساحة الأدب العربي، حاول البعض الآخر التجديد فيها للمضي بها قدما، والخروج بها من دائرة الذين سعوا دائما إلى إعطاء هذا الجنس الشرعية والأصالة. هذا التجديد الذي عرف فيما بعد بمصطلح " التجريب " أو " الحساسية الجديدة " كما يسميه بعض المشارقة.

« فإذا كان قانون التأصيل الروائي يهدف –عبر التحقق النصي- إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية، أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمده بمقومات تبنيُنه الأجناسي الخاص، فإن قانون التجريب الروائي هو الآخر لا يتعارض مع هذا الهدف: أي إثبات شرعية الجنس الروائي، لكن – وهنا الفرق- ليس من داخل أسئلته الخصوصية وحسب، بل عبر الانفتاح والاتصال بكل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة. إنّ التجريب أوسع طموحا، إذ ينفتح على الأجناس المجاورة نابذا بذلك وهم " الاستقلال النوعي "، ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص. من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة.»[15]

---

[15] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006م، ص 78.

فالتجريب والحال كذلك، لا ينافي التأصيل بل يكمّله، إذ التجريب تجاوز للمألوف، وخرق للسائد، وانزياح عن الشائع، إنه محاولة بحث دائم عن الجديد في الشكل والمضمون معا، وسعي حثيث للإبداع والابتكار، ومن شأن هذا كله أن يطوّر الرواية العربية، ويفيدها أيّما إفادة في محاولتها مواكبة تطورات الرواية الغربية أو العالمية.

وغير خاف، أنّ « الأدب التجريبي هو أدب باحث، ومختبر، وهو أدب حركي يبحث في الشكل، ويختبر المضمون، ويمتحن اللغة، ويغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته وأشكاله ومضامينَه وغايته، لا يقتصر على الشكل، بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون، بل يتعداه، فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختبارات الأساسية في جماليات التجربة، ويرسي قواعد ذاتية تنبع أساسا من فكر الكاتب ورؤيته وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواته وذخيرته الثقافية والتفاعل الذي يتمّ في مخزونها الخاص.»[16]

فالتجريب شيء مشروع شرط أن يكون نابعا من قناعة الكاتب/المبدع، صادرا عن رؤيته الخاصة. فقد يؤدي به إلى عمل مكتمل ناضج، وقد لا يؤدي إلى ذلك، ولكن الأهم أن يحاول الروائي الابتكار والبحث عن طرق جديدة للتعبير بعد أن أصبحت الطرق الموجودة الآن معروفة ومتداولة، ومستهلكة حتى النخاع، فالشكل نفسه، والمضمون عينه، وبالتالي يجد الكاتب نفسه ملزما بالتجديد كي يتميّز عن الآخرين من جهة، وينال رضى القارئ الذي أصبح صعبا ومتطلبا من جهة أخرى.

ولأن الرواية جنس يقبل التجديد، فقد « نبّه الروائيون الجدد على الميزة الأساسية التي يفوق بها النوع الروائي غيره من أنواع أدبية، ألا وهي إمكانيته

[16] عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972م، ص 130.

العالية في توفير أفق اختيار حر، ومرونة فائقة البدائل والتغيرات، وتشكل هذه الميزة عنصر الثبات الوحيد في الرواية، الذي أنقذها من غوائل الزوال، وبدل أن يغدو الحديث عن اندثار الرواية بفعل الأزمات التي اصطدمت بها الكتابة الروائية، صار من الممكن الحديث عن ضرورة تجاوز الشكل الروائي الواقعي المنهك، عن طريق مساءلته الواعية، فالتبدلات الاجتماعية الجمة، والضرورات الفكرية المستجدة، تستلزم شكلا جديدا للتعبير عنها، لأن الشكل القديم لم يعد يفي بالغرض. من هنا تفاقم إحساس كتاب الرواية في القرن العشرين بضرورة التغيير، فاختلق بعضهم أشكالا جديدة للتعبير تصطدم مع الإطار التقليدي للحبكة وخطية السرد، مدعمة بتطويرات تقنية جادة.»[17]

وقد مسّ هذا التجديد والتغيير مضمون الرواية وشكلها على السواء، فمن حيث مضمونها، أصبح الروائيون العرب يطرقون مواضيع جديدة مغايرة للمواضيع التقليدية، فحاولوا اختراق أسوار الجنس، الدين، السياسة، الحب، الموت، الأرض، المصير، الذات، الآخر، أزمة المثقف، الاغتراب، والتصوف...فكل هذه التيمات كانت محظورة من قبل أولئك المحافظين من الروائيين، ولكن مع موجة التحوّل والتحرر أصبحت محلاّ للسؤال، وفضاء للتجريب والمغامرة. وفي هذا المقام تصادفنا روايات جعلت من أحدى تلك التيمات مواضيع لها، من ذلك مثلا: ثلاثية أحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير"، السيرة الروائية لمحمد شكري " الخبز الحافي- الشطار"، " السفينة " لجبرا إبراهيم جبرا، " بيروت 75 " لغادة السمّان، " الخباء " لميرال الطحاوي..الخ.

أما من حيث الشكل، فقد سعى الروائيون العرب إلى تجاوز الأشكال التقليدية قدر الإمكان، ومحاولة إيجاد شكل يتماشى ومعطيات العصر. شكل من شأنه

(17) أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، دار أزمنة، عمان، ط1، 2001م، ص 65-66.

التعبير عن مكنونات المبدع ومضامينه من جهة، ويلبي حاجات المتلقي الذي صار له دور كبير في عملية الإبداع ويُحسَب له ألف حساب من جهة أخرى.

ولعل أولى مظاهر الخرق والتجاوز التي مسّت جانب الشكل هي تحطيم خطية السرد، وتكسير استقامة الزمن الروائي بحيث لم يعد الروائي ملزما بأن يسرد الحكاية من أولها لآخرها متتبعا التسلسل الزمني للأحداث، بل صار بالإمكان أن يخلط الأحداث دون مراعاة استقامة زمانها التاريخي/الواقعي. ليجد القارئ نفسه في متاهة سردية لا أول لها ولا نهاية، وكأنه في لعبة، وينبغي عليه أن يقوم بترتيب الأحداث في ذهنه ترتيبا منطقيا ليتمكن من فهم الرواية.

لقد سعى المجدّدون منذ البداية إلى إشراك القارئ في بناء الرواية، ووضع نسيجها من خلال « تقطيع الخيوط السردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى البدئية التي يعجز كل منها عن تشكيل مادة حكائية بمفرده، ويعجز اصطفافها التجاوزي أيضا عن تشكيل حكاية، بسبب استقلال كل منها، وتنحّيه إلى جهة مختلفة أيضا. ولكن الحكاية تتشكّل بواسطة تدخّل القارئ لإيجاد الروابط الخفية بين هذه المشاهد واللوحات والوحدات البدئية، وإكمال ما سمّاه إيكو مساحات فارغة في النص، وهذا ما نجده في رواية " ذات " لصنع الله إبراهيم بصورة ممتازة.»(18)

أما ثاني مظاهر الخرق فتتمثل في تحطيم الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالمسرح والقصة القصيرة والشعر والأسطورة والمقامة والمقالة والسيرة وأدب الرحلات وغيرها. فلا وجود الآن لفوارق أو حواجز تمنع من تداخل هذه الأشكال التعبيرية وتلاحمها بطريقة عجيبة.

(18) صلاح صالح: سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 41.

« ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعدّدها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، وبتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه. وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلاّ بحسب خصوصيتها في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته. وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب. إنّ الخطاب الروائي، أصبح يشكّل خصوصيته تبعا لهذه النقطة، من خلال قدرته على مجاورة الخطابات الأخرى واستيعابها، وتوظيف إمكاناتها وفق نمط من العلاقة يضبط واقع الخطاب الروائي ويحدّد خصوصيته.»[19]

وتعمل الرواية الآن على استثمار تقنيات وإمكانيات باقي الأجناس والأنواع قدر المستطاع لتطوّر من نفسها. وممّا ساعدها على ذاك مرونتها وقدرتها الفائقة على التحوّل والتغيّر والتجاوز.

ومن ملامح التجريب كذلك، التلاعب بالضمائر، وإعطاء الأولوية لضمير المتكلم بعدما كانت السلطة كلها لضمير الغائب. فتداخل الروائي بالسيري منح الفرصة لضمير " الأنا " لاسترجاع قيمته للتعبير عن الذات ومكنوناتها دون الخوف من رقابة السارد أو ضمير الغائب. وقد فتح ذلك مجالا أمام المبدع/الروائي ليفصح عن المسكوت عنه الذي ظل لعقود طويلة محظورا بل وممنوعا، وطي الكتمان وكأن النطق به كفر.

والاشتغال على الضمائر يتيح فرصة تعددية الأصوات في الرواية، ولعل هذا من أبرز مظاهر الخرق والتجريب التي لم تكن موجودة في الرواية التقليدية. وتعددية الأصوات في النص الروائي يهشم الطبيعة السلطوية للبطل، فبدل أن يكون هناك بطل واحد هو بؤرة الحكاية ومرتكزها، يكون لدينا عدة أبطال كلهم

---

(19) سعيد يقطين: القراءة والتجربة- حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص 295.

يسهمون في بناء الأحداث من جهة، وفي التعبير عن أنفسهم بأنفسهم دون تدخل من الراوي من جهة ثانية. ولعل رواية " السفينة " لجبرا إبراهيم جبرا، ورواية " الرجل الذي فقد ظله " لفتحي غانم خير مثال على ذلك.

وفي السياق ذاته، نلمح ملمحا آخر من ملامح التجريب، ونعني به استلهام التراث والاشتغال عليه، سواء أكان تراثا عالميا أم عربيا أم تراثا شعبيا شفويا. وقد تميّزت الرواية العربية المعاصرة بمساءلتها للتراث واتخاذها منطلقا لتشييد نصيتها.

وحيث أن قراءة التراث ليست سهلة، فإن العمل عليه كذلك ليس بالأمر الهيّن، إذ يتطلّب من الروائي أن يكون ذا ثقافة واسعة، وذا اطّلاع أوسع على منجزات الماضي، وحيثيات الحاضر ليستطيع التوفيق بينهما، فلا يعيد اجترار التراث كما هو، ولا كتابة الحاضر كما هو، بل يحاول أن يقرأ هذا التراث بنظرة حداثية تضمن أصالته من ناحية، وتجديده من ناحية أخرى. وهو في عمله هذا يفيد نصه الروائي إذ يضمن له معينا لا ينضب من المضامين والأشكال التي يمكن توظيفها بما يتماشى والراهن. كما يضمن له- أي نصه الروائي- تجذّره في الخريطة الحكائية العربية، مما يعني أنه جنس أصيل.

« إنّ وظيفة التراث في النماذج الروائية التي تناولت الحكي الصوفي أو السرد التاريخي، أو البناء اللغوي التقليدي لم تكن دائما ذات طابع سلبي، كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين، بل إنها بتركيزها على أفق التجاوز، في علاقته بالمنظور النقدي للتراث، كانت استرجاعا واعيا لذاكرة موشومة ببصمات الفكر

والخيال العربيين، وحوارا خصبا مع تاريخ قيد التشكل، يؤرقه مشروع قومي عربي في مواجهة واقع الإحباط والتجزئة.»[20]

وعلى هذا الأساس، نصادف تجارب كثيرة وظفت التراث بمختلف صيغه وأشكاله من منطلق الحنين إليه والاستئناس به تارة، ومحاولة التجاوز والتجريب تارة أخرى، ولكن يبقى هذا التوظيف محفوفا بالمخاطر والمزالق، إذ ينبغي أن يكون صادرا عن قناعة الكاتب ورؤاه، معبرا عن مواقفه التاريخية إزاء ما حمله الماضي ويحمله الراهن، وإلاّ فلن يكون ذاك التوظيف للتراث سوى بهرجة وتزييفا، أو تزويقا وتنميقا.

وفي خضم هذا الحديث، تحضر في ذهني أعمال روائية قد استلهمت التراث بشكل جميل، واستطاعت أن تفرض نفسها على القارئ، وتحجز مكانا لها في ذاكرته، من مثل أعمال جمال الغيطاني في " الزيني بركات "، وإميل حبيبي في " المتشائل "، والطيب صالح في " موسم الهجرة إلى الشمال "، وجبرا إبراهيم جبرا في " البحث عن وليد مسعود "، وغيرها من التجارب التي أثبتت بالفعل أصالتها ومشروعها التجريبي الناجح.

لقد خاضت الرواية العربية المعاصرة مغامرة سؤال التراث والغوص في أعماقه لاكتشاف خباياه وسبر أغواره، فكان نص " ألف ليلة وليلة " أحسن نموذج لخوض غمار التجريب من خلاله، لأن جلّ المبدعين والمثقفين عموما قد أدركوا ما لهذا الكتاب من سر عجيب يكمن فيه، حتى الغربيون تفطنوا لذلك، ولعلهم كانوا الأوائل في ذلك، فقد ترجموا الكتاب إلى جميع لغات العالم، وقرؤوه قراءات تنمّ عن دهشة وانبهار بهذا المنجَز الحكائي القديم/الحديث الذي يكشف باستمرار عن بلاغة العربي وفصاحة لسانه من جهة، وعلى ما كان للمخيلة العربية آنذاك

---

[20] أحمد اليبوري: فن الرواية العربية- التكوّن والاشتغال-، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص 140.

من قدرات على الإبداع والتفوق. ولهذا كله، كان " لألف ليلة وليلة " أثر بالغ في مسار الرواية العالمية أولا، والعربية ثانيا.

لقد « رأى الغربيون في " ألف ليلة وليلة " عملا إبداعيا رائعا، تعلموا منه وتمتعوا به، في حين كان السلف الصالح، كما يقول جبرا، الذي سبقنا على المحاولات الأدبية ينظر نظرة متعالية إلى " ألف ليلة وليلة ". وهذه الفكرة التقليدية ابتلي بها العرب طوال قرون الانحطاط بعد سقوط الدولة العباسية، فكانوا يستصغرون شأن هذا الكتاب، الذي لا يكاد يكون مكتوبا بلغة عامية الصيغ، فاللغة فيه لا تتوهج لفظا، ولكنها تتوهج بما فيها من شعر ومحتوى، ولم يلتفتوا إلى خطورة التركيب، وخطورة الفكر والصور المبثوثة في " ألف ليلة وليلة "، ويدهشنا اليوم أننا لم نلتفت إلا في هذا القرن إلى ما كان في الكتاب من الجوانب النفسية والجوانب الاجتماعية، هذه الجوانب التي تمثل جزءا كبيرا من النقد الأدبي، وإذا ما تذكرنا أن الرواية المعاصرة تركز اهتمامها على الجوانب السيكولوجية، وتضيف إليها الاهتمامات التركيبية، ندرك لماذا تصبح " ألف ليلة وليلة " مهمة مرة ثانية، وبخاصة بالنسبة إلينا، وكونها أدبا شعبيا يزيد من قيمتها، فهي تمثل فوران المخيلة الإنسانية على نطاق الأمة بأكملها، فهو فوران بلا حدود..»[(21)]

وحين أدرك الروائيون العرب أهمية هذا المنجَز ورجعوا إليه، أبهرهم نسيجه وبناؤه، من حيث التوازي الموجود بين الحكايات إضافة إلى التضمين الذي جعل الحكايات تنتظم في شكل عنقودي رائع، وهذه الميزة النادرة التي تميّز " ألف ليلة وليلة " هي التي ساهمت بشكل كبير في تجديد الشكل التقليدي للرواية العربية، وإثرائه بنظم صوغ جديدة ومبتكرة. زيادة عن ما في الليالي من جوانب

---

(21) ماجدة حمود وآخرون: الإبداع والنقد لدى جبرا إبراهيم جبرا- ضمن كتاب القلق وتمجيد الحياة-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995م، ص 169.

نفسية، فكرية، اجتماعية، تاريخية، سياسية، خيالية وأدبية كان قد أشار إليها جبرا إبراهيم جبرا في شهادته آنفا.

ولي أن أقول إن « الرواية العربية الحديثة، في جلّ نصوصها الشهيرة استطاعت أن تستعيد عمقها وأبعادها الرمزية بالعودة إلى جوهر الإبداع الحكائي العربي، بطريقة متجذرة في الحاضر، وفي إشكالياته المتعددة والمعقدة، من بعد أن تسنّى للروائيين والمبدعين العرب بصفة عامة أن ينظروا إلى التراث الحكائي العربي القديم، ولأول مرة دون تقديس، ودون احتقار، ودون أحكام مسبّقة تتهم ذلك الأدب برداءة الأسلوب، أو إفساد الأخلاق، وبالخلاعة والإباحية.»[22]

فمتى نظر إلى التراث العربي نظرة موضوعية دون تبجيل أو احتقار، كان ذلك أنفع للرواية العربية التي ما تزال تبحث لها عن جذور في هذا الموروث لمنحها صفة الأصالة دون أن يعني ذلك أنها ستتخلى عن مشروعها التجريبي الذي لا محالة سيدفع بها إلى الأمام، ويفتح لها آفاقا لم تجدها لا في التراث، ولا فيما يقدمه لها الغرب.

ومادام الحال كذلك، فإنه يجدر بي أن أشير إلى وجه آخر من وجوه التجريب الذي تحاول الرواية العربية بلوغه وتحقيقه، إنه المكان الذي لم يعد مجرد مكان جغرافي تقع فيه الأحداث، وتتحرك ضمن حدوده الشخصيات، بل صار فضاء له وجوده الاستراتيجي في الرواية، بل إنه بلغ من الأهمية في بعض الأحيان ما جعله هو البطل، وهو البؤرة التي تدور حولها كل الأحداث والشخصيات. وأصبح من الممكن أن يُؤَنسن ويُشخّص، ويؤثر في الآخرين مثلما يؤثرون هم فيه تماما. ولعل رواية " السفينة " لجبرا إبراهيم جبرا خير دليل على ذلك، فلا وجود لبطل محدد في الرواية، إذ كل الشخصيات مهمة، تتحدث بألسنتها

[22] منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال والتشكل، ص 31.

لتعبر عن ذواتها دون قيد أو حد. ولكن تبقى السفينة التي تضم كل هذه الشخصيات المختلفة باختلاف نوازعها وميولاتها، وأفكارها وجنسياتها هي الجوهر، وهي الفاعل الذي يؤثر في الآخرين بوعي منهم أو دون وعي.

وبهذا، نلاحظ التجديد الذي طرأ على المكان الذي تحوّل من مكان جغرافي له حضور شعاري إلى فضاء لا محدود له فنياته وجمالياته الخاصة، بل وفاعليته في بنية الرواية وهندسيتها.

ولا أنسى، وأنا بصدد الحديث عن بعض ملامح تجريبية الرواية العربية، أن أنوّه بما قدّمته الفنون الأخرى للرواية، من موسيقى وسينما ودراما ومسرح. فجميع هذه الفنون لها طاقتها التعبيرية، وفنياتها المتعددة التي أفادت الرواية في مسار تطورها من عدة جوانب، سواء من حيث الحوار، أو اللغة، أو تركيب المشاهد، أو درامية الأحداث أو الديكور، أو غيرها.

ولن أبرح سياق الكلام عن التجريب دون أن أشير إلى ملمح آخر للاشتغال الحداثي على المنجز الروائي العربي، ألا وهو اللغة. فاللغة تلعب دورا مهما أيّما أهمية في الرواية، فهي لسان حالها وحال شخصياتها، المعبرة عن مكنوناتهم وخباياهم، وأفكارهم واتجاهاتهم.

ولمّا كانت الرواية فنا لغويا نثريا، كان البحث عن أفق جديد لها يشغل بال الروائيين المجددين الذين سعوا دائما إلى التجاوز والانزياح عن المألوف والسائد. فكان من مظاهر هذا التجاوز أن زاوجوا بين الشعري والنثري، هذا الزواج الصعب الذي أحدثه الهمذاني في المقامة من قبل، وحاولوا هم العمل عليه بما يضمن للرواية روائيتها من جهة، وشعرية لغتها من جهة ثانية.

« لقد كان مفهوم الأدب التقليدي ينحصر في حدود الدائرة الضيقة للتقسيم الثنائي (نثر-شعر)، وهو المفهوم الذي نجد له صياغته المكتملة مع ابن خلدون

في قوله: " اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر-المنظوم: وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على نسق واحد وهو القافية، وفي النثر، وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام ". وإذ كرس مشروع التأصيل الروائي هذا التقسيم الثنائي بين النثر والشعر باعتماده على الانفصال بين الأنواع كشرط من شروط تأسيس أجناسية الكتابة وتملكها لنوعيتها المنشودة، فإن هذا الخرق مع (النص الإشكالي) لا يكتسي دلالاته الإستراتيجية إلاّ مع وضعه في هذا السياق التاريخي لمفهوم الأدب وتحوله الجذري مع بدايات الدخول في زمن " المثاقفة ". إنّ تكريس الاتصال بين الشعري والنثري ضمن بوتقة " النوع الروائي "- ودون التخلي عن " الميثاق الروائي " كهوية أجناسية للكتابة- لا يمكن أن يعتبر إلاّ كلحظة تأزيم كبرى ضمن سيرورة المؤسسة الأدبية.»[23]

وليس لمنكر أن ينكر فضل الشعر على الرواية وعلى الفنون الأخرى، فكل الفنون انبثقت من لدن الشعر، وجميعها يطمح لبلوغ الحالة الموسيقية التي فيه، فليس الشعر مجرد أوزان وقواف فحسب، بل هو أيضا رمز واستعارة ومجاز وخيال وعواطف ولغة مكثفة، هو حال تقترب من الكمال والصفاء والطبيعة. وحاجة البشر إليه حاجة دائمة، فهو الفن اللفظي الأول والأكبر في تجربة الإنسان، وهو من يهب الأصالة لها – أي الفنون – كلها.

وفي سياق الكشف عن علاقة الشعر بالرواية يقول جبرا إبراهيم جبرا عن ذلك: « أنا أعتقد بأن للشعر أثرا كبيرا جدا على الرواية، والدليل التاريخي والملموس على هذا أنّ الكثير من مشاهير الروائيين بدأوا شعراء، فتجربتهم في الشعر التي تنحصر في تجربة اللغة والاستعارة والرمز، هذه التجارب شعرية

[23] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 66.

صميمية، إنها تفيد الكاتب فيما بعد فيكون عبر التجربة الشعرية قد استفاد من التجربة اللغوية، وتجربة استعمال الرمز، واستعمال الاستعارة. فالروائيون يستفيدون جدا من وسائل الشعراء، وكثيرون منهم قد مرّوا بتجربة الشعر، وكانوا شعراء. وكأمثلة أذكر فيكتور هوغوود، هـ.لورنس، معظم الروائيين العظام كتبوا شعرا، وكانت الاكتشافات التي تحققت لذهنهم عن طريق التغلغل في وسائل اللغة الشعرية هي التي استفادوا منها كثيرا في تحقيقهم للروايات، وللأحداث والشخصيات التي كتبوا عنها.»[24]

فجبرا نفسه خاض تجربة الشعر قبل أن يكتب روائع رواياته، والتي يظهر لنا جليا من خلالها مدى إفادته من اللغة الشعرية، ومحاولته إضفاء هرمونية على الرواية. فالشعر كان وما زال أبا الفنون جميعا، وحتى لو كان العصر اليوم هو عصر الرواية، فإن واجب المبدع أن يحوّل الحياة ببؤسها وشقائها إلى قصيدة شعر، إلى حلم متجدد بتجدد قراءة الرواية.

ويبقى في الأخير أن أقول إنّ « الرواية العربية رغم حداثة عهدها، ورغم أهمية الثقافة الوافدة، هي رواية متأصلة في تاريخها العربي، وفي ثقافتها العربية الإسلامية. وإنّ الروائي العربي على وعي عميق بأهمية هذا الجنس في الثقافة العربية الحديثة، وبعمق الإشكالية المطروحة عليه، فهو مطالب بمواكبة أحدث التقنيات الفنية في صياغة النص الروائي، ولكنه في الوقت ذاته مدعوّ إلى تأصيل تجربته في مناخها الثقافي.»[25]

فالتجريب متى كان صادرا عن حرية المبدع وقناعته، كان تجريبا ناجحا ومفيدا. وإنّ التجريب أبدا لا ينفي أصالة الرواية بل هو يؤكدها.

---

(24) جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988م، ص 500-501.
(25) محمد الباردي: في نظرية الرواية، تقديم فتحي التريكي، دار سراس للنشر، تونس، 1996م، ص 185- 186.

إنّ الكتابة الجديدة التي تمتهن مشروع التجريب وتتبناه، كتابة إشكالية تشكيكية تقوم على السؤال، وتحطيم السائد والمألوف. كتابة تحاول البحث دوما عن أفق أو آفاق جديدة لها علاقة بالموروث، كما لها علاقة بالمكتسب، فهي لا تنفي أي واحد منهما، بل تثبت أصالتها من خلال صلتها بالتراث، وتبرهن على طاقتها التجديدية من خلال إفادتها من المكتسب الوافد من الغرب. وبين هذا وذاك تؤكد أنّ التجريب في الرواية حق مشروع، ومن شأنه أن يعلي من مقامها، ويثبت قدرتها اللامتناهية على الخرق والتجاوز. فكل تجربة روائية جديدة هي انطلاق نحو أفق آخر حيث يخيل للمبدع أنه التقاء السماء بالأرض، وإذ به يدرك مرة تلوى المرة أن هذا الالتقاء لم يتم بعد، وما عليه سوى خوض رحلة التجريب للمرة الثانية، رحلة تمتزج فيها نشوة الاكتشاف وسحره بعذاب الكتابة وأرقها.

الفصل الأوّل

التجنيس (مقاربة مفاهيمية)

أوّلا: تاريخية النظرية الأجناسية.

ثانيا: التهجين النصي في ظلّ نظرية التناص.

ثالثا: الخطاب الروائي وقصدية التداخل الأجناسي.

« سيقول لي بعض المحررين والنقاد: هذا الذي كتبت ليس رواية ولا قصة ولا أقصوصة بل نحن لا نعرف ما يمكن أن يكون. ويقول لي محررون ونقاد آخرون: إنّ ما كتبت هو هذا أو ذاك أو أشياء أخرى. أمّا أنا، فلا أصرّ على إعطاء هوية لما أكتب. عمّدوا بالاسم الذي تختارونه ما سوف يخطه قلمي. لست أكتب لكي أوافق واحدا من القوانين الكنسية التي وضعتموها، ولكنني كتبت ما كتبت لألبي نداء قلبي. والقلب لا يعرف قانونا، أو على الصحيح، إنّ للقلب قوانينه التي لا تناسب الناس جميعا.»

من كتاب " داغستان بلدي " لرسول حمزاتوف.

* أوّلا: تاريخية النظرية الأجناسية:

تعدّ مقولة الجنس Genre من أعرق مقولات الشعرية الغربية وأهمّ قضاياها على الإطلاق. فمنذ البداية، سعت الشعرية إلى وضع نظرية عامة للأجناس الأدبية من خلال استخراج القوانين الداخلية والخصائص المميّزة لكل جنس، وذلك عبر استقراء النصوص ودراستها دراسة معمّقة، لأنّ النص دائما هو حقل تجريب بامتياز. ولهذا لطالما وصفت الشعرية La Poétique بأنها « نظام نظري، غذّي، وخُصّب بالبحث التجريبي.»(1)

وقد أثارت مسألة الأجناس الكثير من التساؤلات المحيّرة التي ظلّ بعضها دون إجابة إلى حدّ اليوم، فرغم الأصوات المشككة حول جدوى هذه النظرية إلاّ أنّ سؤالا حول ماهية الجنس؟ أو علاقة الجنس بالنص؟ أو علاقة نصوص معينة بأجناسها، قد طرح منذ القدم وما زال يطرح حتى الآن، لأنّ جلّ النظريات القائمة اليوم لم تجب بصراحة ووضوح عن مثل هذه التساؤلات، ولم تحل المعضلات النظرية لمسألة الأجناس الأدبية، فهي لا تعدو أن تكون مجرد محاولات للتصنيف والتبويب فقط.

تتكئ معظم النظريات الكلاسيكية في أصولها النظرية على مؤلفات أفلاطون وأرسطو وهوراس في استلهام التصنيف الثلاثي للأجناس (الملحمي/ الدرامي/ الغنائي). فأفلاطون مثلا، كان « قد درس الشعر بصورة أساسية من وجهة نظر إبداع الشاعر ووحيه والقيمة الفلسفية للمحاكاة، الخ. من المؤكد أنه أدخل في " الجمهورية " معايير تحليلية تسمح بالتمييز بين طبقات النصوص، وذلك بحسب طرق التعبير عنها (السردي، الإيمائي والنموذج المختلط). بالإضافة إلى ذلك، سنجد هذه النماذج

---

(1) Ducrot and Todorov : Encyclopedic Dictionary of the Sciences of language, London : John Hopkins University Press, 1979, p 79.

عند أرسطو، ولكنها مختزلة إلى اثنين هما: الإيمائي والسردي (ويتضمّن هذا الأخير النموذج المختلط). على الرغم من ذلك، من المهم الإشارة إلى أنّ أفلاطون لا يتحدث عن ثلاثة أجناس أدبية، ولكن عن ثلاثة أصناف تحليلية يمكن توزيع النشاطات الخطابية عليها.»[2]

فأفلاطون لم يحدّد ثلاثة أجناس أدبية، وإنّما حدّد ثلاث صيغ تعبيرية يتم على منوالها تصنيف جميع النشاطات الخطابية، فطريقة التعبير سواء كانت رواية أم محاكاة أم مزيجا بينهما، لا تحدد طبيعة أو جوهر العمل الأدبي، وإنّما الدور التعبيري للشاعر.

أمّا أرسطو، فقد حافظ على النظام الأفلاطوني غير أنه اختزله في الإيمائي والسردي فقط. وحرص على « أن يبيّن بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة، ولذلك ينبغي أن يظل منفصلا عن الآخر، وقد عُرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النوع.»[3]

ويظهر النظام الأجناسي عند أرسطو بوضوح من خلال الجدول الآتي: [4]

الموضوع / الصيغة	المأساوية	السردية
المتفوّق	المأساة	الملحمة

[2] جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي، ترجمة غسّان السيّد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ت)، ص 17.
[3] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 82.
[4] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986م، ص 26.

المتـدني	الملهـاة	الشعر الساخر

والملاحظ على جدول أرسطو هذا، أنه قد أغفل الشعر الغنائي من التصنيف، ولهذا فقد « اجتهدت المحاولات التنظيمية التي برزت في نهاية العهود القديمة والقرون الوسطى في إدخال الشعر الغنائي ضمن نظامي أفلاطون وأرسطو، دون تغيير تصنيفهما: ففي أواخر القرن الرابع استعمل ديوميد مصطلح " الأجناس " بشأن الصيغ الأفلاطونية الثلاث، ووزع عليها حسب اجتهاده " الأنواع " التي نصطلح عليها نحن عادة " الأجناس " كالآتي:

1- الجنس المحاكي (الدرامي) حيث تتكلم الشخصيات وحدها، ويشمل الأنواع التالية: المأساة والملهاة والنقد (الممثل بالدراما النقدية التي احتوتها الثلاثيات الإغريقية القديمة، والتي لم يذكرها أفلاطون وأرسطو).

2- الجنس السردي حيث يتكلم الشاعر بمفرده ويشمل الأنواع الثلاثة التالية: السردي: بالمعنى الدقيق للكلمة والوعظي والتعليمي.

3- الجنس المزدوج حيث يتكلم الشاعر والشخصيات بالتبادل، ويشمل النوعين: البطولي (الذي تمثله الملحمة) والغنائي (الذي يمثله كل من أرشيلوك وهوراس).»[5]

وقد ظلت تقسيمات أفلاطون وأرسطو للأجناس سائدة لمدة طويلة من الزمن، بلغت ذروتها مع مجيء الكلاسيكية الجديدة[*] التي دعت إلى مبدأ نقاء النوع، واعتبار الأنواع قارات منفصلة عن بعضها البعض، لا يمكن التراسل فنيا بينها لوجود حدود فاصلة وصارمة بين النوع وغيره من الأنواع.

[5] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص 37.

[*] الكلاسيكية الجديدة: ظهرت في بداية الثورة الفرنسية إلى حكم نابليون. وأسباب ظهورها هو إعادة بعث الكلاسيكية القديمة التي أصابها الإهمال. أنشأها لويس دافيد في فرنسا مع قيام الثورة الفرنسية.

وكان هيغل Hegel من أنصار هذه النظرة، وقد عزّزها من خلال حفاظه على التقسيم الثلاثي للأجناس (ملحمة Epopée، شعر غنائي Poésie lyrique، وشعر درامي Poésie dramatique). وفي كتابه " فن الشعر "، نجده يميّز بين ثلاث مراحل رئيسية في التطور التاريخي للشعر الملحمي أو الملحمة عموما وهي:

« 1- الشعر الملحمي الشرقي في طابعه الرمزي أساسا وجوهرا.

2- الشعر الملحمي الكلاسيكي لدى الإغريق، ومحاكاته من قبل الرومان.

3- التطور الثّر للشعر الملحمي- الرومانسي لدى الشعوب المسيحية، فهذا الشعر الذي وجد في الوثنية الجرمانية مصدر إلهامه الأول، اتخذ فيما بعد شكل أشعار فروسية، كانت ذائعة الصيت في العصر الوسيط، ليعود في خاتمة المطاف فينهل من معين العصور القديمة، إما ابتغاء تهذيب الذوق ونمط التعبير، وإما ليتخذ من أشعارها نموذجا له، إلى أن أخلى الشعر الملحمي في نهاية الأمر مكانه للرواية.»[6]

لم يتجاوز هيغل التقسيم الثلاثي للأجناس كما ورد عند أفلاطون وأرسطو، بل تقيّد به وحافظ عليه. وقد بالغ حين جعل الأجناس الثلاثة « تلعب دورا متعاليا في الأدب الكلاسيكي (ودورا أكثر تعاليا أيضا في النظرية التصنيفية للأدب).»[7]

وإذا كان هيغل وغيره من أنصار الكلاسيكية الجديدة قد أعادوا طرح مسألة الأجناس من جديد، وأبقوا على التصنيف الثلاثي للأجناس كما بلوره أفلاطون وأرسطو ثم هوراس، واعتبروا الأدب

---

(6) هيغل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981م، ص 206- 207.

(7) الأمين بن مبروك: الأجناس الأدبية من الضبط إلى العبور- مقالات وفصول مترجمة-، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2008م، ص 16.

خاضعا لتراتبية طبقية شأنه في ذلك شأن المجتمع البشري، فجعلوا الملحمة والمأساة تعالجان قضايا الملوك والنبلاء، وبالتالي فهما جنسان ساميان، وجعلوا الملهاة لصيقة بعامة الناس لتكون بذلك جنسا منحطا، وإذا كانوا –كذلك– قد ركزوا على مبدأ " صفاء النوع " [(8)] كمبدأ فني أو جمالي، واعتبار الأجناس عناصر منفصلة لا يمكن أن يحدث تداخل أو امتزاج بينها، فإنّ هناك فريقا آخر قد ظهر، ورفض هذا التصنيف الأجناسي الصارم، وكان ظهوره مرتبطا بنشأة الرومانسية وحلقة IENA بألمانيا.

ففريديريك شليجل Friedrich Schlegel مثلا، حاول الحفاظ على التصنيف الثلاثي السابق ولكن أعطاه مدلولا جديدا، إذ اعتبر الشكل الغنائي شكلا ذاتيا، والدرامي موضوعيا، والملحمي ذاتيا وموضوعيا معا.

وقد ترسّخت موجة الرفض مع الشاعر الفرنسي فيكتور هيجو Victor Hugo الذي كان معاديا لمسألة التصنيف الأجناسي الصارم، رافضا لاعتبار الأنواع الأدبية قارات منفصلة لا تمتّ لبعضها بصلة، ولا تأخذ من بعضها البعض شيئا، شأنه في ذلك شأن هنري ميشو Henri Michaux الذي دعا هو الآخر إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس، والبحث عن الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس كلها ويتعالى عليها.

ولما كانت غاية الرومانسية تحرير المبدع من قيود العقل، وصرامة القواعد والقوانين التي كبّلته بها الكلاسيكية، فقد كان « من الطبيعي في جوّ مثل هذا، أن تتعرّض مقولة " النوع الأدبي " لهجوم عنيف، فهي واحدة من المقولات العنيفة التي بدت كأنها نوع من السلطة المفروضة على الكتّاب و"

---

(8) مبدأ " صفاء النوع " أو " نقاء النوع ": أي عدم اختلاط نوع بنوع آخر، فكل نوع قائم بذاته، بمعنى آخر: الحفاظ على الصفاء الأسلوبي والبساطة في التعبير، والتركيز على انفعال واحد " الضحك أو الخوف.."، ومعالجة موضوع واحد وحلّ عقدة واحدة. وهو مبدأ جسّده أرسطو في " فن الشعر " ونادت به الكلاسيكية القديمة/ الجديدة.

الكتابة ". ووقع الهجوم من جهات متعددة، فالأنواع– من جهة– لم يعد لها ثباتها القديم، وأصبح كل نص جديد كأنه نوع في ذاته، ولم يعد من السهل أن تجمع مجموعة من النصوص لتقول إنها تنتمي إلى " نوع أدبي " واحد. ومن جهة ثانية، بدا أن دور الأنواع، بوصفها مرشدا يستخدمه القارئ والناقد في عملية التفسير– بدا وقد تضاءلت قيمته.»(9)

وبهذا، فقد تعالت الأصوات المناوئة لمبدأ " نقاء النوع " والرافضة له، بل إنّ من النقاد والمنظرين من قال بعدم جدوى الدراسة الأجناسية لأنه لم يعد بالإمكان تصنيف نص ما تصنيفا دقيقا، فالنص ليس واحد إنّما هو متوالية من النصوص من مختلف الأنواع والصيغ والأنماط. وبالتالي، سقطت الحدود الفاصلة بين الأجناس، وصارت تعبَر باستمرار إلى حدّ صار معه مفهوم الجنس الأدبي موضع شك وتساؤل دائمين.

وقد بلغت هذه الأصوات ذروتها بصدور كتاب الجماليات Esthetica للإيطالي بينيديتو كروتشه Benedetto Croce عام 1902م الذي أعلن فيه صاحبه موت الأجناس وتنافيها، ودعا إلى التعامل مع النص باعتباره فريدا من نوعه، لا يشبهه أيّ نص آخر، ومن ثمة، لا يمكن تصنيفه ضمن زمرة أجناسية محددة، لأن مبدأ التشابه بين النصوص ومبدأ التراكم غير متوفرين. أمّا إذا كان النص رائعة، فذاك أدعى إلى تجاوز أي تصنيف أجناسي لأن « كل رائعة – يقول كروتشه– تخرق قانون

(9) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960- 1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، ص 26.

جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس.»[10]

والواضح أنّ رفض كروتشه لهذه التصنيفات والتقسيمات العقيمة من وجهة نظره إنما هو في جوهره دفاع عن حرية المبدع، وإعطائه فرصة لكتابة ما يريد دون أن تقيّده سلطة الأجناس. والأثر الأدبي الجيّد عنده هو الذي يستطيع أن يتمرّد على كلّ الحدود، ويتحرّر من كل القيود الأجناسية، وبذلك يثبت عبقرية صاحبه وقدرته على عبور كل الأجناس بل وتجاوزها.

إنّ اهتمام كروتشه بموهبة الكاتب وتركيزه عليها دون غيرها من العوامل عرّض رأيه هذا للنقد والمعارضة أحيانا، لأن نجاح الكاتب في جنس وفشله في جنس آخر لا يعود إلى موهبته فقط، بل إلى خصوصية الجنس المكتوب فيه، وهذا ما لوحظ عند فلوبير Flaubert في أعماله القصصية والمسرحية. فعلى الرغم من أنّ الكاتب واحد إلاّ أنّ فرق المستوى بين الجنسين شاسع يكاد يكون الفرق بين النجاح والفشل. وقد برّر كروتشه فشل فلوبير في المسرحية بنقص موهبته متناسيا خصوصية هذا الجنس وما يفرضه من قواعد ومبادئ تختلف عن تلك التي يفرضها جنس القصة. وهذا ما أثار ألبير تيبودي Albert Thibaudet الذي ردّ قائلا: « فإذا كان " فلوبير " (القصصي الفرنسي الشهير) قد انتصر انتصارا كاملا في القصة، وفشل فشلا ذريعا في المسرحية، فالسبب في هذا يجب ألاّ نبحث عنه في موهبة " فلوبير " الأدبية الخاصة به، ولكن في الطبيعة الخاصة بكل من جنسي

(10) ينظر، عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- جدلية الحضور والغياب-، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001م، ص 24.

القصة والمسرحية. فالمسألة في فشل " فلوبير " في المسرحية لا يمكن أن يحلها المرء إلاّ إذا وقف على الخصائص المعينة التي تتميّز بها المسرحية عمّا سواها.»[11]

والواقع أن ما أشار إليه تيبودي من فروقات واختلافات بين الأجناس الأدبية أمر سليم إلى حد بعيد، وأنا أوافقه في هذا. فعلى الرغم من التقارب الموجود بين الأجناس الذي يبلغ أحيانا حدّ التزاوج والتمازج، إلاّ أنّه من غير الممكن أن نغفل ونهمل ما يوجد بينها من فروقات تميّز كل جنس على حدة. ونجاح الكاتب في جنس معين وفشله في جنس آخر أمر لا علاقة له بالموهبة، لأن الموهبة واحدة لا تتجزأ، بل له علاقة بقدرة الكاتب على إتقان تقنيات الكتابة الخاصة بكل جنس، ومدى فهمه وإدراكه لها.

أمّا جاك ديريدا Jacques Derrida فقد كان أكثر ذكاء وحذرا في تعامله مع قضية الأجناس أو الأنواع الأدبية. فهو يقر « بوجود النوع وينكره في اللحظة نفسها، والأساس الذي يبني عليه هذا الإقرار والإنكار، هو الطريقة التي يشترك بها النص المفرد في صنف ما، وينكر بها الصنف في اللحظة نفسها، ومن ثمّ، فإنّ ديريدا يريد أن يبتعد بنا عن تحليلات الصنف Class، ويقترب من تحليلات النص Text. لأنّ التحليلات النصية هي التي ستكشف لنا عن مفارقة الانتساب وعدم الانتساب في اللحظة نفسها. إن ديريدا لا ينكر ضرورة وجود نصوص يجمعها شيء ما، لكنه يؤكد أنه " في كل لحظة تتم فيها مقاربة موضوع النوع، يبدأ مشهد التفسخ وتبدأ النهاية "، وليس أسرع من أن يضع النوع شروطا للانتماء إليه، حتى يُقضى عليه.»[12]

---

(11) ينظر، محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1977م، ص 138.
(12) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960- 1990م، ص 27- 28

وغير خاف، أنّ الكاتب وهو ينوي كتابة نصه، يضع في ذهنه ميثاقا أجناسيا معينا يصنف مؤَلفه ضمنه، فيحاول منذ البداية الامتثال لقوانين ذلك الجنس، ولكن بمجرد أن يدخل غمار الكتابة، يأخذ النص شكلا آخر غير ذاك الذي كان قد رسمه له المؤلف في ذهنه. ونتيجة لذلك، يجد الكاتب نفسه مخيّرا بين أمرين: إمّا أن يحتفظ بالميثاق الأجناسي الأول كما هو ويترك للقارئ مهمة الكشف عن الانتماء الأجناسي الصحيح للنص، وإمّا أن يغيّر ذلك المؤشر الأجناسي الذي وضعه في البدء بمؤشر أو ميثاق آخر يراه مناسبا أكثر. فالامتثال لقوانين النوع أمر في غاية الصعوبة، لأن الكتابة الحداثية اليوم أصبحت انفتاحية على أكثر من مجال وسياق، ولا يمكن ضبطها بقوانين أو حدود. ولهذا يرى صاحبا كتاب نظرية الأدب أنّ « النوع يمثل (...) جملة من الصنعات الأسلوبية تكون في متناول اليد، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ. والكاتب الجيّد يمتثل جزئيا للنوع كما هو موجود، ثمّ يمدّده تمديدا جزئيا أيضا.»[13]

ومعنى هذا، أن النوع نمط مرن قابل للتطور والتفاعل مع الأنواع الأخرى، يدخل معها في علاقات وتعالقات مختلفة ومتعددة. ولعلّ هذه المرونة التي تسم النوع وتميّزه هي ما جعل نقاد الرومانسية وما بعدها يثورون على مبدأ " نقاء النوع " الذي وضعه أرسطو، والتزمت به الكلاسيكية فيما بعد، فمبدأ " نقاء النوع " يفترض ثباتا في النوع، ومتى وجد الثبات في شيء، انعدمت فرصته في النمو والتطور. إنّ تداخل الأجناس/ الأنواع فيما بينها، وتماس بعضها ببعض في مناطق معينة لدليل على مرونتها وحيويتها من جهة، وفرصة لازدهارها من جهة ثانية، إذ يفيد كل نوع من

[13] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987م، ص 247.

إمكانات النوع الآخر، فيعيره أشياء ويستعير منه أشياء أخرى. ومن هنا يحصل التزاوج، وتولد الأجناس الجديدة التي تعرف بالأجناس أو الأنواع الهجينة Genres Hébrides.

« والمقصود بتمازج الأجناس أو امتزاجها (...) هو صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنواعها وأنماطها وأشكالها عن أصل واحد أو سلالة واحدة بحيث نستدل في الجنس على مظاهر وأمارات دالة على الجنس الآخر أو دالة على العرق الأجناسي الذي ينتظم جملة الأجناس برمتها. وقد تزامن القول باختلاط الأجناس وامتزاجها مع طغيان الفكر الرومنسي في مختلف قطاعات الفكر واكتساحه حيزا من الإنتاج الفكري الإنساني هاما، ذلك أنّ طبيعة هذا الفكر ترفض الحدود والمعايير ولا تكترث كثيرا بالمقولات الصارمة والقوانين الملزمة تبعا لما في القول باختلاط الأجناس الأدبية من تقويض لمقولة الحدود التي تضبط حيّز كل جنس، وتمنع تداخله مع غيره من الأجناس.»[14]

ولما كانت الحدود الفاصلة بين الأجناس خانقة لحرية المبدع، ضابطة لحركته هنا وهناك، فقد أنكر الكثيرون أهمية النظرية الأجناسية، وتساءل آخرون عن مدى جدواها في ظل انفتاح النص وتشعّب علاقاته. ففي حين يرى بول فان تيجم Paul Van Tieghem أنّ الأنواع ليست « ضرورية لبيان العلاقات بينها وبين المواهب الفردية فحسب، فإنها كذلك خير تصنيف طبيعي للمنتجات الأدبية، (...) — و- هي تعبر عن الحاجات الأولى والاستعدادات الأساسية للفكر.»[15] ويرى تودوروف Todorov كذلك ويؤكد « على أهمية وحضور قوانين النوع، إذ يشكّل النوع سلطة وخصوصية، كما أنه جزء من الذاكرة الجمعية للمتلقين، فهو مشترك بين القائل والمخاطب (المتلقي)

(14) بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية- مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا-، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، 2008م، ص 137.

(15) فان تيجم: الأدب المقارن، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت)، ص 80.

»[16]، يقف آخرون في الاتجاه المضاد أو المعاكس ويقللون من شأن التصنيفات والتقسيمات الكثيرة التي لا طائل منها ولا فائدة. فالانتماء إلى جنس معين لا يصنع نصا، إنّ ما يصنعه حقا هو عبقرية صاحبة الفذة التي تجعل منه نصا فريدا، أو رائعة من روائع الأدب التي تسمو وتتعالى عن أي تصنيف، وتبث الحيرة عند النقاد الذين يحاولون وضعه في خانة أجناسية محددة فلا يتسنّى لهم ذلك، لأنه فريد من نوعه، مميّز عن غيره، يجمع في ثناياه بين أكثر من جنس ونوع.

ولهذا « يرى " بلانشو " عبثية السؤال عن العمل الأدبي والانتماء لأي جنس، إذ إنّ " بلانشو " يميّز بين خطابين: أدبي وغير أدبي، ويدعو لنفي سلطة الجنس الذي يمكن أن يمارسه على المبدع كونه مؤسسة، إذ إنّ المبدع معني بإنتاج خطابي أدبي بغض النظر عن جنسه، فالعمل العميق للأدب هو البحث عن جوهره أو إثبات جوهره الأدبي بتحطيم الفروق والحدود.»[17]

وأمام هذه المواقف المتضاربة حول النظرية الأجناسية ومدى جدواها، تطفو على السطح أسئلة كثيرة حول الجنس الأدبي من قبيل: ما الجنس الأدبي؟ ما مقوماته؟ كيف يظهر ومتى يموت؟ وما نوع العلاقة الرابطة بين النص والجنس الذي ينتمي إليه؟..

كثيرة هي الأسئلة التي تطرح في هذا المجال، ولعلّ الأكثر منها ما نجده من أجوبة لها. فقد اختلفت الآراء وتعددت حول ماهية الجنس الأدبي ونشأته ومعاييره.

بداية، « نبّه كارل فييتور في بداية مقاله الموسوم ب " تاريخ الأجناس الأدبية " إلى مسألة التحديد المصطلحي للجنس فقال: " ينبغي – بدءا وباختصار– أن نتفق على المصطلح. ففي

---

[16] ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص 38.

[17] ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 40- 41.

النقاش العلمي الذي تركّز أثناء العشرية الأخيرة على علاقات الأجناس الأدبية فيما بينها، لم يكن لمتصوَّر " جنس " نفس الاستعمال الموحد المطلوب حتى نتمكّن أخيرا، من أن نتقدّم في هذا الميدان الصعب، من ذلك أنه يُتحدث عن الملحمة والشعر الغنائي والمأساة، باعتبارها " الأجناس " الثلاثة الكبرى، وفي الوقت نفسه تسمّى الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي كذلك أجناسا، وبذلك فالمتصوّر الواحد يشمل ضربين من الأشياء مختلفين. فإذا أردنا أن نكون واضحين ومنطقيين وجب علينا قصر التسمية على واحد منهما.»[18]

والحقيقة أنّ هذه الملاحظة التي قدّمها كارل فييتور Karl Vietor جاءت في محلها، وهي على قدر كبير من الأهمية. فهناك خلط دائم بين المصطلحات في عملية التصنيف، فلا يفرّق بين الجنس والنوع والنمط والصيغة، الشيء الذي أثار اهتمام جيرار جينيت Gérard Genette فيما بعد، فحاول التمييز بين هذه المسمّيات [19]، ولكن يمكن القول إجمالا، إنّ الجنس أعم من النوع وأشمل منه. وقد كان العرب القدامى سبّاقين إلى التمييز بينهما على الرغم من عدم اعتدادهم بالتصنيفات والتقسيمات الأجناسية مثلما هو الشأن لدى الغربيين. فالرّماني (ت384هـ) مثلا يقول: « الجنس صنف يعمّه معنى مشتق، وينقسم إلى أنواع مختلفة، والنوع أحد أقسام الجنس.»[20]، أمّا مسكويه (

---

[18] أحمد الجوّة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، دار قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2007م، ص 71.

[19] **النمط** Type بصورة مبسطة هو ما يُعطى للكلام من صفات، كقولنا كلام فصيح، جاد، عجيب، هزلي..الخ بغض النظر عن كونه قصيدة أو مسرحية أو خطابة، أو رواية. أمّا **الصيغة** Mode فهي طريقة تمثيل الأحداث أو تقديمها بواسطة اللغة، وعلى أساسها قسمت الأجناس الأدبية الكبرى إلى ثلاثة أقسام: الغنائي والملحمي والدرامي، أي على أساس الصيغ الثلاث: السرد الخالص والمختلط والمحاكاة الدرامية. فالرواية مثلا جنس، والرواية البوليسية نوع، والسرد صيغة، والفصيح نمط.

[20] أبو الحسن علي الرّماني: الحدود، رسالتان في اللغة، تحقيق إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر، عمان، 1984م، ص 70.

ت421ه) فيقسم كلام العرب إلى شعر ونثر، ويجعل الكلام جنسا لهما في قوله: « إنّ النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما.»[21]

وعلى الرغم من هذا التقسيم البسيط الذي وضعه العرب قديما للكلام العربي باعتباره جنسا جامعا يتفرع عنه نوعان: شعر ونثر، إلاّ أن ظهور فنون أدبية أخرى تقع بين النوعين، قد أحدث خللا في هذا التصنيف، الأمر نفسه نجده عند الغربيين الذين راحوا يلهثون وراء التقسيمات إلى حدّ أصبح معه التنظير ووضع القواعد والحدود في غاية الصعوبة والعسر. ولهذا لجأ البعض منهم إلى تسمية الفنون القديمة الكبرى " الملحمة، الشعر الغنائي، الدراما " أجناسا أصلية، وكل ما تفرع عنها فهو إما جنس فرعي، أو نوع، أو نوع فرعي..الخ، ولكن إجمالا « يمكن الذهاب إلى أنّ الأجناس ثابتة، والأنواع متحولة، وبناء على قاعدة علاقة الثبات بالتحول، نجد أن كل جنس من الأجناس قابلا لأن يتضمن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض، وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها.»[22]

ومهما يكن من أمر هذا الخلط المصطلحي بين الجنس والنوع، إلاّ أن المثير للانتباه فعلا هو تجاوز النقاد والمنظرين لهذه النقطة، وسعيهم لتفسير عوامل نشأة الجنس الأدبي، وتبيان عوامل ازدهاره وتطوره، والكشف عن مجموع العوامل المؤثرة في دورة حياته- إن صحّ هذا التعبير-. ولهذا نجد من

---

[21] مسكويه- التوحيدي: الهوا مل والشوامل، تحقيق أحمد أمين وأحمد الصقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م، ص 309.

[22] سعيد يقطين: الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص 183- 184.

التفسيرات ما يتماشى وتخصص أو اتجاه كل ناقد، فهناك التفسير البيولوجي، التاريخي، وحتى النفسي...

لقد ساد ولفترة طويلة من الزمن اعتقاد بأن الأجناس الأدبية هي كائنات في ذاتها تشبه إلى حد بعيد الكائنات الطبيعية في حياتها وموتها، وقد كان أرسطو أول من أشار إلى ذلك من خلال بحثه في نشأة التراجيديا وتطورها عبر الزمن، إذ يقول: « ولقد نشأت التراجيديا في الأصل- شأنها في ذلك شأن الكوميديا- نشأة ارتجالية (...) ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئا فشيئا إلى أن نمت وصارت إلى ما تبدو عليه الآن. وبعد أن مرت خلال عدة مراحل من التغيير، واستكملت شكلها الطبيعي، توقفت واستقرت.»[23]

لكن الدراسات والأبحاث في هذا الميدان، أثبتت وجود اختلاف بينهما- أي بين الأجناس الأدبية والكائنات الطبيعية-، و« تبدو المقارنة التي عقدها " شافر " بين التصنيف البيولوجي وعلاقة الانتماء الأجناسي فيها والتصنيف الأدبي مقارنة مفيدة لأنها تبرز وجه الاختلاف بين الأجناس والأنواع في الطبيعة، والأجناس والنصوص في حقل الأدب. فالسلالة الأدبية ليست من طبيعة السلالة البيولوجية، و" قوانين الوراثة " في هذه وتلك لا تحقق الشروط ذاتها والتكاثر نفسه. يقول " شافر ": " إنّ منطق الأعمال اللفظية التي هي الآثار الأدبية ليس منطق الأنواع الطبيعية (...) فالكائنات الطبيعية تتكاثر بيولوجيا وتتزايد مجتمعة. ووحدة النوع تكون متحققة بفضل المخزون الجيني الذي ينقل

[23] أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د.ت)، ص 81.

عند التوالد. وخلافا لذلك-وإلى أن يثبت العكس- لا تتكاثر النصوص ولا يتولّد بعضها من بعض مباشرة." »[24]

صحيح أنّ النص قد يحتوي نصوصا أخرى من الماضي والحاضر على اختلاف أشكالها وأنواعها، إلاّ أن هذا لا يُولّده ولا يوجده بشكل مباشر، فالمتحكم الوحيد في وجود النص من عدمه هو مبدعه، ولذا لا يمكن أن نقول بتطابق الأجناس الطبيعية والأجناس الأدبية من حيث الحياة والموت، فهناك عوامل أخرى تتحكم في ذلك، من بينها العوامل التاريخية والاجتماعية التي تؤثر في الجنس، فتجعله يهيمن فترة من الزمن ثم يزول سلطانه بتغيّر تلك العوامل.

« وعلى هذا فإن النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحدّدها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع. هذا هو المبدأ التطوري العام، مع الاعتداد بأنّ الأعمال الفنية الخوالد في كل نوع تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع الاجتماعي الذي نشأت فيه.»[25]

وغير خاف، أن هناك من الأجناس والأنواع ما كان مهيمنا على الساحة الأدبية هيمنة كبيرة لتوافر الظروف التاريخية الملائمة من جهة، ولتلبية الحاجات الذوقية لجمهور المتلقين من جهة أخرى، من ذلك مثلا الملحمة عند اليونان والرومان. ولكن تغير تلك الظروف وظهور طبقات اجتماعية جديدة كالطبقة البورجوازية، وتغيّر الوعي الثقافي أدّى إلى انحصار سلطان هذا الجنس إلى حدّ الاختفاء تماما ليحلّ محلّه جنس جديد هو الرواية.

[24] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 40.
[25] عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م،- ص 123.

إنّ « الوعي الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي وغير ذلك هو القوة الفاعلة في " الأنواع والمذاهب والأساليب والصيغ نشأة وتطورا." وهو الذي يحكم كذلك " طبيعة العلاقة بين نوع ونوع آخر، وبين نوع معين وأسلوب معين، وبين نوع وصيغة معينة، وبين نوع ومذهب معين، وكيف تتبدل هذه العلاقات من فترة إلى أخرى، فيتطور النوع ويتداخل مع نوع آخر.»[26]

إنّ خير دليل على صحة هذا التفسير الذي يرتكز فيه أصحابه على الجانب التاريخي والاجتماعي هو جنس المقامة عند العرب. فقد وجد هذا الجنس في فترة معينة من الزمن، ساد فيها البذخ والترف عند الخاصة، والفقر والحاجة عند العامة. وقد كانت المقامة أحسن جنس مثّل الناس في حياتهم العامة وعكس سلوكياتهم اليومية بأسلوب فريد من نوعه جمع بين الجد والهزل، وبين خصائص الشعر والنثر. وما إن تغيّرت الأوضاع التاريخية والاجتماعية التي أنتجت هذا الفن، حتى اختفى وحلّ في أجناس وأنواع أخرى واندمج معها، فنتج عنه القصة القصيرة، والرواية العربية، وقصيدة النثر..الخ.

وفي هذا السياق « يشرح " ياوس " فكرة التناوب التاريخي المتعلق بسيطرة جنس من الأجناس، بوجود ثلاث مراحل تتوالى زمنيا هي مراحل التقنين، وخلق الآليات، ثم تغيّر الوظائف. فالأجناس الشهيرة في عصر من العصور تفقد حظوتها بسبب التهالك على تقليدها. وعند ذلك تحلّ محلها أجناس جديدة تكون في الغالب نابعة من طبقة شعبية. أمّا هي، فتقصى إلى الأطراف. ولن

---

(26) حسن العليان: القصة القصيرة والنوع الأدبي وتداخل الأجناس: القصة كجنس مفتوح، مجلة الكاتب العربي، تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، السنة 22، العدد 67- 68، شتاء- ربيع، 2005م، ص 247.

تستطيع استرجاع مكانتها إلاّ بواسطة تحوير بنيتها، إمّا بطرق مواضيع وتبني أساليب كانت مقموعة إلى تلك الفترة، وإمّا بتبني أدوات أو وظائف مستعارة من أجناس أخرى.»(27)

ولعلّ هذا الذي عناه هانس روبرت ياوس H. R. Jauss هو بالفعل ما حلّ بالملحمة مثلا، فبعد أن فقدت سلطانها وسيطرتها على الأجناس الأدبية الأخرى، أقصيت إلى الأطراف إلى أن تلاشت قوتها، فما كان لها إلاّ أن تتبنّى أساليب جديدة، ومواضيع حديثة تتماشى والمجتمع الإنساني المتطور فكريا وثقافيا، لينتهي بها المطاف كعنصر رئيس في الرواية الحديثة.

ولا مناص من التأكيد أن الأجناس والأنواع الأدبية « سواء كانت شعرا أو نثرا، تستمدّ قوتها واستمراريتها من مقتضيات التلقي بالدرجة الأولى، وهذا يعني أن لا فضل لنوع على آخر في ذاته، وإنما التفاضل بين الأنواع في مدى استجابتها لرغبات جماعية في اختزال ثلاثية الزمن: (الماضي، الحاضر، المستقبل) قصد فتح أفق جديد لنشوة الذات وبهر الآخر.»(28) ومعنى هذا أن حياة النوع الأدبي مرتبطة بوظيفته التاريخية والاجتماعية إضافة إلى وظيفته الأدبية.

والحقيقة، أن هذا التفسير يقترب كثيرا في جوهره من التفسير النفسي الذي يقدمه هدسون Hadisson الذي يرى « أن الأنواع الأدبية قد وجدت بسبب تنوع حوافزنا الذاتية الكبرى التي يمكن تقسيمها إلى أربعة أنواع:

1- رغبتنا في التعبير الذاتي (أوجد الشعر).

2- اهتمامنا بالناس وأعمالهم (أوجد المسرح).

---

(27) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- جدلية الحضور والغياب-، ص 30.

(28) أبلاغ محمد عبد الجليل: شعرية النص النثري- مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري-، شركة النشر والتوزيع- المدارس-، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص 28.

3- اهتمامنا بعالم الواقع الذي نعيش فيه وبعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود (أوجد الأدب القصصي).

4- حبنا للصورة من حيث هي صورة (أوجد الأدب ككيان قائم بذاته).»[29]

وعلى الرغم من بداهة الأسئلة المطروحة حول الجنس الأدبي من حيث ماهيته، وظيفته والعوامل المتحكمة في تطوره أو انقراضه، إلاّ أن الأجوبة المقدمة توحي بصعوبة المسألة وتشابك عناصرها، والدليل على ذلك كثرة التفسيرات وتعدّدها إلى حدّ يصعب معه الأخذ بإحداها أو الاقتناع كلية به، فلا يبقى للباحث سوى إمكانية طرحها جميعها، والأخذ بها في كليتها حتى يعطي للمسألة حقها، ويشملها من كل نواحيها.

والحق أنّ حركية الأجناس الأدبية لا تعرف الاستقرار، شأنها في ذلك شأن الأدب، « تارة يضعف وتارة يقوى. والنوع الأدبي يناظر ولادات النهر. إنّ الأدب ينتج أنواعه الأدبية في كل مكان وزمان. ومن أنواعه ما يستمر ومنها ما ينقرض. ولكن الأدب يظل يسير دون توقف، وكما لا يمكن التنبؤ إلاّ نسبيا بمسالك ذلك النهر الذي يشق دائما طرقا غير مشقوقة. كذلك الأدب، فهو رهين المجتمعات والتحولات اللاحقة وهي التي تحدّد مجراه في ضوء طبيعتها.»[30]

إنّ عدم استقرار الأجناس الأدبية على هيئة واحدة هو الذي يضفي على الدراسة الأجناسية صعوبة كبيرة، إذ لا يوجد معيار محدد لجنس معين عبر الفترات الزمنية المتلاحقة. لذا يجد المنظرون للأجناس عسرا واضحا ومتواصلا في وضع مقاييس وقواعد ثابتة لها، ومن ثمّ، يغدو من الضروري

---

[29] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 82.
[30] رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي- في قراءة النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ت)، ص 202.

البحث عن تلك القواعد من خلال دراسة النصوص المختلفة دراسة متمحّصة. ولكن، ما الذي ينحت معالم الجنس الأدبي ويصقل هويته ويميّزه عن الأجناس الأخرى؟ شكله، وظيفته الأدبية أو خصائصه الأسلوبية؟.

ترى الباحثة بسمة عروس أنّ أساس الجنس الأدبي يكمن « في الوظيفة الصادرة عنه لا في غيرها من المكونات وهو في نظرنا – تقول الباحثة– ما يفسّر بقاء عديد الأجناس رغم غياب مقتضياتها والسياقات الداعية إلى قيامها صورة مفرغة من كل مضمون، صورة مجرّدة عن مادتها كالمسخ عن الحقيقة. إنّ هذا التصوّر كفيل بتفسير جانب مما يعاين داخل الأجناس الأدبية من تحوّلات بل إنه يشتمل في ذاته على إقرار ضمني بحقيقة التطوّر الأدبي وليس مجرد التفاعل والتضايف.»(31)

وتقول الباحثة إنها كانت ستجازف بتأكيد هذا التصوّر لو لم يسبقها الشكلانيون الروس في الإشارة إليه وعلى رأسهم تينيانوف Tynianov في قوله: « إنّ سياقا ما يمكن أن يضمحل في حين أن الوظيفة المنجزة عنه تبقى.»(32) ومعنى هذا أنّ ما يميّز الجنس عما سواه من الأجناس هو وظيفته الأدبية التي ينجزها، فهي أساس هويته وكيانه.

ومن جهة أخرى، يرى الباحث عز الدين مناصرة أنّ هوية الجنس الأدبي ثابتة ومتحركة في الوقت ذاته لأنها ذات طابع تاريخي زمني. « ومعنى ذلك أن الهوية تحمل نواتها الصلبة بعناصرها الثابتة حول هوية الجنس الأدبي: السردي– الشاعري– الدرامي– مثلا، لكن هذه العناصر التي تعبر عن

(31) بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية- مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا-، ص 36- 37.
(32) ينظر، المرجع نفسه، ص 36.

نفسها في صيغ تبدو ثابتة، تتحرك عبر الزمن، لتمتص، وتتحوّل، وتتلاشى، وتتولد من جديد، بحيث تبقى مقولة (المهيمنة) هي التي تحكم على الهويات، بل ما زال البحث عن القواسم المشتركة بين هويات الأجناس، يتأثر بمقولة المهيمن(*)، تبعا لطريقة البحث عن المشترك، فالاختلاط لا يمحو آثار الأصل، ولا يمكن لهوية أصلانية أن تمحو نفسها تلقائيا لصالح هوية أخرى دون مقاومة.»[33]

وهنا، ينبغي التأكيد على أنه لا يوجد موت أو انقراض تام ومطلق للجنس أو النوع، فالملحمة مثلا فقدت سياقاتها التاريخية التي أوجدتها، ووظيفتها الأدبية، وسلطانها على جمهور المتلقين، ولكن خصائصها النوعية انتقلت إلى الرواية الحديثة التي استفادت منها كثيرا كخاصية السرد مثلا التي حافظت عليها الرواية، بينما الخصائص الأخرى التي ليست بحاجة إليها كتعدد الآلهة.. فقد تخلّصت منها، وهذا أمر تكشف عنه آليات الاختلاط والتفاعل بين الأجناس في كثير من الأحيان عبر مسار التطور الأدبي.

وتبعا لذلك، يمكن أن أخلص إلى أنّ هوية الجنس الأدبي تتحدّد من خلال شكله وخصائصه الأسلوبية ووظيفته الأدبية ومضمونه. فكل من هذه العناصر يسهم في نحت معالم الجنس وطبيعته وتمييزه عن باقي الأجناس، وإذا ما حدث تحوّل داخل الجنس فإنّ وظائفه الأصلية وخصائصه النوعية تبحث عن صيغ شكلية مختلفة في أنواع وأجناس أخرى تستطيع استيعابها واحتواءها، ثمّ تسعى في

(*) يعرف جاكوبسون القيمة المهيمنة فيقول: " ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا Focal للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغيّر العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية. إنّ المهيمنة تكسب الأثر نوعية. فالخصيصة النوعية للغة الشعرية هي، بداهة، خطاطتها العروضية، أي شكلها كـ " شعر ". إن هذا القول يمكن أن يظهر كتحصيل حاصل: فـ " الشعر " هو " شعر " ومع ذلك فيجب للحقيقة التالية ألاّ تغيب عن بالنا: وهي أن عنصرا لسانيا نوعيا يهيمن على الأثر في مجموعه Totalité، إنه يعمل بشكل قسري، لا راد له، ممارسا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى." ينظر مقال: ر. جاكوبسون: (القيمة) المهيمنة، من كتاب: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982م، ص 81.

[33] عز الدين مناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص 71.

مرحلة لاحقة إلى محاولة الاندماج في هوية أجناسية كبرى لتضمن أصالتها وبقاءها ضمن المشهد الأجناسي العام.

« إنّ الأجناس الأدبية والأنواع بُنى متحوّلة مهاجرة قادرة على الحلول في أصناف من الأقوال مختلفة وقادرة على أن تغيّر من أوضاعها ومقاماتها بحيث تستطيع وقد كانت مستقلة بسماتها أن تحلّ في وحدات أوسع منها وأكبر، وأن تغيّر من تلك السمات بما يتلاءم ووضعها الجديد وهي إذ تفعل ذلك تصبح مكوّنا من مكونات وحدة أكبر، ومعنى هذا أن الأقوال والمخاطبات في مختلف الآداب والثقافات بُنى متأهبة للهجرة والرحيل ولتغيّر الملامح والأوضاع، وبصورة أبسط هي أقوال لا تقوم بينها حدود مانعة وإنما هي مدعوّة دائما وأبدا إلى أن تتفاعل وتتجاذب أو تتنابذ، ينسحب بعضها أو يموت، ويشتدّ بعضها الآخر ويهيمن في تداخل يصعب فكّه، وتآلف لا نتبيّن قسماته.»[34]

هذا هو حال الأجناس والأنواع الأدبية، وهذا هو قدرها من أجل ضمان سيرورة حياتها، وبقائها عبر مراحل التطور الأدبي.

أمّا على صعيد البحث العربي فيما يخص مسألة الأجناس، فإنّ العرب قديما لم يولوا كبير اهتمام لوضع التصنيفات والتقسيمات، بل قسّموا الكلام العربي باعتباره جنسا جامعا[*] إلى نوعين رئيسيين: الشعر والنثر، وما يندرج تحتهما فهو نوع فرعي. ولم يطلقوا مصطلح الأجناس والأنواع بل

[34] بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية- مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا-، ص 5- 6.

[*] الجنس الجامع هو الذي يشرف بطريقة تراتبية على عدد من الأجناس ويحتويها، أي هو الذي تندرج تحته مجموعة من الأجناس التي هي بدورها تنقسم إلى أنواع والأنواع إلى أنواع فرعية وهكذا، فلا يوجد حد لتكاثر الأنواع المندرجة تحت لواء الجنس الجامع. مثلا جنس الرواية الذي يوزع إلى أنواع كثيرة مثل: الرواية البطولية، رواية المغامرة، الرواية البوليسية..، والرواية البوليسية التي تنقسم هي الأخرى إلى: اللغز البوليسي، الرواية البوليسية ذات المفاجآت، الرواية البوليسية الواقعية..الخ.

فضلوا مصطلح الفنون الأدبية تماشيا مع نظريتهم في البلاغة والشعر. ويبدو أنهم كانوا يملكون تصوّرا حول تداخل الأجناس وتلاشي الحدود الفاصلة بينها، وإلاّ لما وجدنا فنا مثل المقامة الهمذانية يجمع بين عدة أجناس وأنواع كالخبر والحديث والقصة الهزلية، وأدب الكدية والرحلة، والنادرة وغيرها، بل إنه يخلط في أسلوبه الشعر والنثر وهما المتباعدان بنية وشكلا. « فالمقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعا عديدة، لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب، بل أيضا اللغز، والمأدبة، والمناظرة، والموازنة، الخ. المقامة إطار للشعر والنثر في الآن ذاته. قبل القرن الرابع كان الشعر والنثر منفصلين تماما، كان الكتّاب ينظمون أبياتا على سبيل المصادفة، لكن الشعراء يظلون عموما بمعزل عن النثر (...) [لكن] الهمذاني، الذي خلّف ديوان شعر وديوان رسائل، كان ابن عصره بامتياز. إنّ مقاماته تشكّل مجموعا هجينا، تتعاقب فيه الأبيات وفقر النثر.»[35]

إنّ نوعا جامعا مثل المقامات ليؤكد ما ذهبت إليه فيما يتعلق بوجود تصور لدى العرب القدامى بداية من ظهور هذا الفن حول تداخل الأجناس الأدبية وامتزاجها في نسيج واحد غالبا ما يكون متناغم الألوان، متناسق الأصباغ حتى ليظن المتلقي أنه أمام لوحة فسيفساء جميلة ضمّت عديد الأنواع والأجناس والفنون.

أمّا النقاد والباحثون العرب المحدثون، فقد أقرّوا بجدوى الدراسة الأجناسية، وتصنيف الأدب إلى أجناس وأنواع، لأنّ في ذلك ما من شأنه أن يسهم في تنظيم المنجزات الإبداعية وضبط خصائصها الفنية. وفي هذا الصدد نجد الباحث حمّدي صمود يؤكد بأنّ « كلّ ثقافة تحتاج إلى تنظيم

[35] عبد الفتاح كيليطو: المقامات- السرد والأنساق الثقافية-، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص 73- 74.

منجزها الإبداعي إلى ضوابط ومحددات تميّز على أساسها بين أجناس ذلك الإنتاج وأنواعه. ومن تلك المحددات ما يكون في النص ذاته، ومنها ما يكون في " مداخل النص وعتباته ". فنحن نحتاج إلى تقرير ما يسمح للمتعامل مع نصوص ثقافة أن يدرك المحددات والرواسم التي يفصل بها الشعر والنثر، وبين الرسائل والخطب، وبين الملحمة والمأساة [...]، إنّ المحددات والضوابط تاريخية متولّدة عن تصوّر يمكن أن تغيّره عوامل التطور ودخول ملابسات جديدة في السياق الحافّ.»[36]

والحاجة هنا إلى وضع نظرية للأجناس هي الحاجة نفسها التي نجدها عند كل من الباحثين فرج بن رمضان وشكري عزيز ماضي. فكلاهما قد أجمع على ضرورة وضع نظرية للأجناس الأدبية التي هي جزء أساس من نظرية الأجناس، والتي من خلالها يمكن تحديد وظائف الأجناس والأنواع الأدبية، وكذا خصائصها الفنية والأسلوبية بشكل أكثر دقة. ومن ثمّ، سيتمكّن الناقد العربي من استنباط المعايير النقدية مباشرة من الأعمال الأدبية العربية بدل أن يستوردها من الغرب، ويسقطها إسقاطا أعمى على النصوص العربية[37] لأن في ذلك ما يُذهب جمالية النص العربي ويطمس هويته الثقافية، ويحمّله ما لا يطيق تحمله من أحكام مسبقة.

أمّا الناقد خلدون الشمعة، وعلى غرار سابقيه، فإنه يعتبر « من الضروري الإسهام في إيضاح المعالم الأولية لنظرية عامة في الأجناس الأدبية، ويبرّر هذه الضرورة بكون إهمال القارئ للجنس الأدبي أو احتقاره أو إدراكه إدراكا خاطئا يولّد بالضرورة قراءته قراءة خاطئة. وبخصوص هذه المعالم الأولية

---

(36) ينظر، أحمد الجوّة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 15.

(37) لمزيد من الإيضاح يرجى الاطلاع على كتاب فرج بن رمضان: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001م، ص 7 وما بعدها. وكتاب شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 89 وما بعدها.

يقترح النظر إلى الحدود المبدئية لنظرية الأجناس الأدبية من منظورين: أ- التقديم: أي دراسة العلاقة القائمة بين المبدع والمبدَع والمتلقي. ب- بنية المبدَعات: أي الدراسة التقنية لخارطة الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها هذه المبدَعات. ويبدو الباحث واعيا بالإشكال الذي يثيره مقترحه ذاك، إذ يبادر بالإشارة إلى أنّ هذه الحدود العامة لا تغفل عن الحقيقة القائلة بأنّ الفن " سياق متطوّر جائش بالحركة ولا يمكن أسره في قوالب مسبّقة. لكنه، مع ذلك، يرى أنّ هذه الحدود العامة إنما تساعد على تحقيق الوظيفة الاستكشافية لمفهوم الجنس الأدبي في ثقافتنا العربية. »[38]

ما يلاحظ على النقاد والكتّاب العرب أنهم كلهم قد أجمعوا على ضرورة وضع نظرية خاصة بالأجناس الأدبية، وعلى أهمية الدراسة الأجناسية، لأن في ذلك ما يسهم في تطوير الأدب ودفعه للأمام نحو الانفتاح والازدهار. لكن معظمهم دعا إلى تجاوز مقولة " نقاء النوع"، ورفض الامتثال للحدود الفاصلة بين الأجناس لأن في ذلك ما يحدّ من حريتهم الإبداعية التي بدونها لا يكون الكاتب أو الشاعر فنانا ومبدعا.

« إنّ مزيج الأجناس بما هو تركيب بين مكونات تتباعد أصولها وتتغاير طبائعها، يهدف إلى تأليف جديد له سمات الفرادة والتميّز والإبداع على غير مألوف العادة. وليست عبارات نقدية ناشئة من قبيل " تشعير القصة " و " تسريد الشعر " و " مسرحة القصيدة " سوى صياغات دالة على نزوع قوي إلى التقريب بين الأجناس وإلى ابتداع نهج في التأليف وطريقة في الكتابة يعوّلان على ما في كلّ جنس من طبيعة إبداعية.»[39]

---

[38] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- جدلية الحضور والغياب-، ص 64.
[39] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 149.

لقد أدرك الكتاب العرب أنه بإمكان الأجناس أن تتمازج وتتآلف في نص واحد، لذا راحوا يجرّبون مزج مختلف الأجناس والأنماط بغية إنتاج نص متعدد الهويات يفرض على القارئ ثقافة وجهدا في كشف خباياه، وسبر أغوار كتابته. وليس أدل على صحة هذا الطرح من قول الكاتب إدوار الخراط: « لست أظن أنّ " النقاء المعملي " لأي جنس من الأجناس قانون مفروض. وقد عرفتُ جنس " القصة– القصيدة " في يحي الطاهر عبد الله مثلا، كما أعرف النص الشعري في الأعمال القصصية والروائية التي أكتبها، بل إن في " استيلاء الأجناس "– إن صحّ التعبير– إمكانية لإغناء النص ومصدرا لحيويته.»[40]

وإذا كانت المقامة الهمذانية قديما قد ضربت قصب السبق في مزج الأجناس الأدبية وأنواعها المختلفة، فإن نص المويلحي " حديث عيسى بن هشام " حديثا قد كان هو الآخر من أوائل النصوص الأدبية التي حاولت الخروج عن المألوف والبحث عن الجديد. فقد حاول المويلحي أن يحذو حذو المقامة في بداية عمله ليضفي على نصه صبغة تراثية تضمن له الأصالة. ومن جهة أخرى نجده يدخل غمار الكتابة القصصية والرحلية. هذا ما جعل من منجزه هذا منجزا تجريبيا بالدرجة الأولى قياسا بذلك الزمان، إضافة إلى كونه نصا يتعالى عن أي تصنيف أجناسي لأنه جمع المقامة والرحلة والقصة وحمل بذور الرواية العربية الحديثة، وقد كان هذا النص بالذات بداية مرحلة جديدة في الكتابة الإبداعية عند العرب في العصر الحديث، لتتوالى النصوص التي خاضت غمار التجنيس فيما بعد، لنجد نصوصا من قبيل " الزيني بركات " لجمال الغيطاني الذي جمع التاريخ والرواية، و " نجمة أغسطس " لصنع الله إبراهيم الذي جمع بين الرواية والتحقيق الصحفي والتقرير الهندسي.. وروايات

[40] ينظر، ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 46.

إبراهيم الكوني التي تجمع بين السرد الروائي والأسطورة والشعر في نسيج عجيب..الخ. كل ذلك يثبت إمكانية تداخل الأجناس وتعايشها في نص واحد.

* ثانيا: التهجين النصي في ظلّ نظرية التناص:

إنّ كتابة نص جيّد لهو مراد كل كاتب عظيم ينشد الشهرة والانتشار. وقد أصبح هذا الأمر من الصعوبة بمكان، إذ ليس سهلا أبدا إنتاج نص يرضي القارئ في يومنا هذا إرضاء تاما، لأنّ الذائقة الجمالية لجمهور المتلقين قد تغيّرت، وأصبح البحث عن الجديد في النص الأدبي من الأمور التي تضمن لهذا النص ولصاحبه البقاء وإثبات الوجود. والنص عموما، نسج وجمع بين علامات وجمل وكلمات يربطها خيط شعوري يكشف عن ذات المؤلف وفكره، يقوم على مجموع مقومات جوهرية حدّدها الباحث محمد مفتاح بما يلي:

« - مدونة كلامية: يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيّا (...)

- حدث: إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

- تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب.. إلى المتلقي.

- تفاعلي: على أن الوظيفة التواصلية- في اللغة- ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

- مغلق: ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنه من الناحية المعنوية هو:

– توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسية ولغوية.. وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

فالنص إذن، مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة.»[41]

وانطلاقا من هذا التصوّر للنص الأدبي، يمكن الذهاب إلى أنه لا وجود لنص بكر موجود من العدم، بل إنّ أيّ نص– مهما كانت طبيعته– إنّما هو متولّد من نصوص أخرى، ومتناسل عنها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، هذا ما أثبتته الدراسات والأبحاث التي تعنى بتحليل النصوص الأدبية، والكشف عن مصادر أصحابها الخفية، كما يؤكده جمهور الكتّاب والنقاد أنفسهم. ولعلّ اعتراف رولان بارت R. Barthes لدليل على ذلك إذ يقرّ بأنّ « اللغة ليست بريئة على الإطلاق. فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة. والكتابة تحديدا– هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى، إنها تلك الحرية المتذكرة التي لا تكون حرية إلاّ في حركة الاختيار، ولكنها ليست حرة في ديمومتها. ولا ريب أنني أستطيع اليوم اختيار هذا النوع من الكتابة أو ذاك، وأؤكد حريتي بهذه الحركة. وأزعم انتمائي إلى الجدة أو التقليد، ولكنني لن أكون قادرا على تطوير كتابتي داخل ديمومية دون أن أغدو– شيئا فشيئا– أسير كلمات الآخرين، وحتى أسير كلماتي ذاتها. (...) إنّ كل أثر مكتوب يترسب ترسب العنصر الكيماوي: فيكون في البداية شفافا، بريئا ومحايدا ثم تظهر ديمومته البسيطة كل ماضيه المؤجل، وتبرز كل " شيفراته " التي تتكثف بالتدريج.»[42]

---

(41) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005م، ص 120.

(42) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002م، ص 24- 25.

فالنص وفق هذا المنظور متجدد متغيّر باستمرار، متشابك مع غيره من النصوص، متوالد من خلال علاقاته بها، ولعل هذا ما يكسبه حيوية وديناميكية تجعلان منه نصا مفتوحا لا تحده حدود، ولا تقف أمامه حواجز. وقد كانت جوليا كريستيفا Julia Kristiva محقة حين لاحظت أنّ « النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيان ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها). يقوم النص باستحضار Présentifie كتابة Graphique ذلك البلّور الذي هو محمّل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلحّ هذا البعد اللامتناهي.»[43]

ومعنى هذا أنّ النص الأدبي أصبح اليوم نصا لا يسيّج ولا يصنّف ولا يحدّ، فهو نص متحرك يخترق كل القواعد ويتجاوزها، يأخذ معانيه ودلالاته من سياقات مختلفة، يتشابك مع نصوص أخرى من الماضي والحاضر ويتداخل معها. فهو نص متطور متغيّر دائما وأبدا، متدفق المعاني والدلالات والرؤى لا يقتصر على معنى واحد ووحيد، بل إن كل قراءة له تفجّر مجموع دلالاته اللامتناهية. هذا هو مفهوم النص في ضوء نظرية التناص L'intertextualité « التي تذهب إلى أن النص المعيّن لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته، وأسهمت في خلقه. ويرى (فوكو) بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع للوظائف والأدوار. ويحاول مفهوم التناص أن يقيم علاقة مشروعة بين النص

---

(43) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997م، ص 13- 14.

والموروث، ويكون دور القارئ حاسما في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة، أو يكتشفها بوعيه داخل النص المقروء.»[44]

ولا مناص من الإشارة- في هذا المقام- إلى أن جوهر نظرية التناص كان موجودا لدى العرب القدامى من خلال ظاهرة السرقات الأدبية خاصة الشعرية منها. وقد ألّف النقاد الأوائل الكثير من المؤلفات والمصنفات حولها[45] مبرزين أنواعها وشروط الأخذ السليم.

ومما ساعدهم أكثر على إثارة موضوع السرقات هو ذلك الصراع الذي كان جاريا بين أنصار شعر المولدين وأنصار شعر القدماء، إذ لاحظ النقاد العرب أن الشعراء الأوائل قد أتوا على كل المعاني المبتكرة فلم يعد بإمكان المولدين إلاّ التزويق والتنميق في الألفاظ والصياغة، كما أجازوا لهم الأخذ عن الأوائل شريطة أن تكون عملية السرقة أو الأخذ خفية غير ظاهرة. وهذا ابن طباطبا (ت 322هـ) قد لمح بصعوبة إتيان الشعراء المحدثين بالمعاني المبتكرة الجديدة في قوله: « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها، لم يُتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول.»[46]

ولما كان الأمر كذلك، أجاز النقاد المتأخرون السرقة وسموها في بعض الأحيان بالأخذ تحاشيا للحرج، ولكن وضعوا شروطا لذلك من أهمها أن تكون السرقة مستترة لا يتفطّن لها إلاّ الناقد الفطن

---

(44) فاضل ثامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر (النقد والمصطلح النقدي)، العدد 48-49، شباط 1988م، ص 92.
(45) من هذه المصنفات مثلا: الموازنة بين الطائيين للآمدي، الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق، و عيار الشعر لابن طباطبا وغير ذلك كثير.
(46) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، ص 13.

الحاذق الكثير الاطلاع والحفظ، ولا تكون السرقة كذلك إلاّ إذا قام الشاعر الآخذ (أو السارق) بتبديل الألفاظ أو قلب المعنى أو أخذ المعنى والزيادة عليه ممّا يحسّنه فيصير أولى به وأحق من صاحبه الأصلي. وقد حدّد الجاحظ (ت 255هـ) أربعة أمور تحدث فيها السرقة ولا يسلم منها أي شاعر، يقول: « ولا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تام، أو في معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلاّ وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يَعدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه.»[47] ولعل هذا لدليل على معرفة العرب القدامى بالتناص أو السرقات الأدبية التي شاعت كثيرا عند المتأخرين.

واستنادا على ما سبق، يمكن القول بأنّ « التناص مفهوم جديد في الدراسة الأدبية الحديثة. وهو نتاج التطور الحاصل في اللسانيات وفي العلوم الأدبية الجديدة، جاء هذا المفهوم ليحدد ظاهرة نصية ويبرزها في الوعي النقدي. لكن ممارسة التناص أو " التجلي التناصي " سنجده قديما قدم النص كيفما كان جنسه أو صورة إبداعه.»[48]

وسواء كان ذلك عند العرب القدامى أو عند اليونانيين أو الرومانيين أو عند الغربيين عموما، فظاهرة حوارية النصوص كانت موجودة منذ أن وجد النص، لكن مصطلح التناص حديث شأنه في ذلك شأن جميع الظواهر الأدبية والنقدية التي تسبق بكثير ظهور المصطلحات الخاصة بها.

---

(47) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969م، ج3، ص 311.
(48) سعيد يقطين: السرد العربي- مفاهيم وتجليات-، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص 65.

وقد كان ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine أول من أشار إلى وجود حوارية بين النصوص تحدث بطرق مختلفة لتأتي بعده الباحثة البلغارية الأصل جوليا كريستيفا، وتبلور مصطلح التناص في النقد الحديث عند الغرب. وهو مفهوم يُعنى بإبراز الصلات الرابطة بين النصوص وتبيان أشكال تفاعلها المباشر أو الضمني. وهو المفهوم الذي اتفق حوله كل النقاد الذين تبنوا هذا المصطلح، وأجمعوا جميعا على أهمية الدراسة التناصية للنص الأدبي، وذهبوا إلى « أنّ جزءا أساسيا من " نصيّة " النص تتجلى من خلال " التناص " كممارسة تبرز لنا عبرها " قدرة " الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى " إنتاجه " لنص جديد.»[49]

من بين هؤلاء النقاد نجد: لو لوتمان Lu Lothman، ريفاتير Riffaterre، بول زمتور Paul Zumthor ورولان بارت Roland Barthes. فالتناص بالنسبة لهم هو حوار بين خطاب الأنا وخطاب الآخر، وعلى القارئ أن يحسن قراءة هذا الحوار وتفسيره انطلاقا من ثقافته الخاصة.

« وتأسيسا على ما سبق تذهب حركة التناص النقدية إلى أن النص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى العديد من النصوص التي ساهمت في خلقه، " لأن ما نكتب من نصوص إنما هي أبناء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليها "، تعاد كتابتها وفق سياق جديد ينقلها من تجربة فنية إلى تجربة مختلفة، ومن جو عاطفي إلى جو وجداني آخر، يتواصل فيه القديم والحديث، ويتوزع على

---

(49) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص 17.

ذاكرة واسعة تغترف من مصادر متنوعة، مما يجعل دور القارئ حاسما في استحضار النص الغائب واستكشافه داخل النص الحاضر، وإبراز العلاقة الخفية التي تربط بينهما.»(50)

ولهذا يوصف النص في ظل نظرية التناص بالتعددي، فإضافة إلى كونه ينطوي على أكثر من معنى، فإنه كذلك قابل لتفجير معانيه ودلالاته من خلال قراءته قراءات تكشف عن ثرائه وغناه المعنويين. فالقارئ هنا هو المسؤول عن بيان مصادر الكاتب التي من خلالها شُكلت هوية هذا النص، سواء كانت هذه المصادر مقتبسة من التراث أو من التاريخ، أو من الفولكلور، أو من سائر الحقول المعرفية الأخرى. وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أنّ « النص اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد، هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية، تتوقف فيها على التواصل مع سائر أفرادها.»(51)

وانطلاقا من قناعة الدارسين بأهمية التناص ودوره الفعال في تحليل النصوص، وانطلاقا كذلك من تأكيدهم بأنه لا مجود لنص بكر موجود من العدم، فإنهم راحوا يحاولون من خلال أبحاثهم الكشف عن أنواع التفاعلات الحاصلة بين النص والنصوص الأخرى إيمانا منهم بأن هذه التفاعلات إنما هي قدر كل نص مهما كان جنسه أو نوعه. وقد كان جيرار جينيت G. Genette من أكثر الذين اهتموا بهذا الموضوع، واعتبروه من صميم اهتمامات علم الشعرية Poétique ، إذ الشعرية عند جينيت « عبارة عن مقولة أكثر تجريدا تهتم بالمتعاليات النصية، أو بأكثر دقة، بالتعالي النصي للنص،

(50) جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ودار هومة، الجزائر، 2003م، ص 46.

(51) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008م، ص 390.

أي كل ما يجعل من النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص..، وبالتالي تتحدد في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع.»(52)

1- **التناص**: Intertexte وهو حضور نص في نص آخر مثل الاستشهاد، السرقة...

2- **المناص**: Paratexte وهو النص المصاحب أو الموازي أو المحاذي للنص، إذ من خلاله يتعرف المتلقي على طبيعة الخطاب الذي يروم التعامل معه، كالعنوان، التمهيد، عناوين الفصول، الهوامش.. وهو ما يسميه فيليب لوجون Ph. Lejeune بالميثاق الجنسي Le pacte générique.

3- **الميتانص**: Métatexte وهو العلاقة النقدية التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يحيل عليه بالضرورة، نقد أو تعليق.

4- **النص اللاحق**: Hypertexte أي علاقة نص لاحق Hypertexte بنص سابق Hypotexte يحاكيه أو يقلده أو يقوم بتحويله أو تشويهه دون الإحالة عليه.

5- **النص الجامع**: أو معمارية النص L'Architexte وهي أكثر الأنماط تجريدا وضمنية، ترتبط بجنسية النص أو نوعيته، مثل: رواية، شعر، مسرحية...

هذه هي أنماط العلاقات عبر- النصية Transtextualité كما حددها جيرار جينيت في كتبه(53).

أمّا فيما يخص الباحثين العرب، فإنهم يحافظون على مفهوم التناص وجوهره إلاّ أنهم لا يتفقون في الاصطلاح، فهذا سعيد يقطين مثلا يستعمل مصطلح " التفاعل النصي " كبديل لمصطلح "

(52) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2008م، ص 26.

(53) يمكن الرجوع إلى كتابه " مدخل إلى جامع النص Introduction à l'Architexte "، وكتابه " Seuils "، وكتابه " Palimpsestes (La littérature au second degré).

المتعاليات النصية " عند جينيت، لأنه حسب رأيه « أعم وأشمل من التناص، وأدق من المتعاليات النصية. كما أن هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة.»[54] ولكن هذا من وجهة نظري لا يغيّر شيئا، إذ ما قام به سعيد يقطين لا يعدو أن يكون إعادة صياغة ما قاله الغربيون وجينيت على وجه الخصوص.

أما الباحث محمد مفتاح، فإنه يعالج مفهوم التناص ويضعه في درجات هي:

– التطابق: وهو تساوي النصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية، ولا يتحقق هذا التطابق إلاّ في النصوص المستنسخة.

– التفاعل: وهو حال كل النصوص، فكل نص مهما كان هو نتيجة تفاعلات نصوص مختلفة. فقد يكون النص مقتبسا من أجناس وأنواع متباينة.

– التداخل: هو تداخل النصوص فيما بينها تداخلا لا يحقق الامتزاج أو التفاعل، ولكنها تبقى متشاركة تشاركا يوجد صلات معينة بينها.

– التحاذي: عندما تنعدم الصلات والعلائق بين النصوص فإنها تبقى في حالة تحاذ أو مجاورة وموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته.

– التباعد: التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي يتحول أحيانا إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي. مثلا: تحاذي نص حديثي ونص قرآني، والتباعد يتجلى في مجاورة حديث حمقى مع حديث حكماء، أو نكتة سخيفة مع آية قرآنية.

---

[54] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط- مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص 96.

– التقاصي: يمكن اعتبار هذا التباعد نوعا أوليا من التقاصي. فالتباعد يقوم على التقابلات بين نصوص سخيفة أو فاجرة مع نصوص دينية، أمّا التقاصي فيبلغ مداه مثلا في نقض القرآن الكريم لما جاء في بعض الكتب السماوية.[54]

والحقيقة أن ما جاء به الباحث محمد مفتاح يبقى أكثر دقة وتفصيلا مقارنة بما جاء به سعيد يقطين، بيد أن هذه التفصيلات والاختلافات لا تنفي ريادة جينيت في الإشارة إلى الفكرة، وضربه قصب السبق في بلورتها وتحديد أنماطها حتى وإن كان هو نفسه لم ينطلق من الصفر، إنما استلهم كل ما وصل إليه النقد الغربي المعاصر في هذا المجال من الدراسات.

وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، هو وجود صلات وثقى بين نظرية التناص ونظرية الأجناس الأدبية التي تحدثت عنها من قبل، إذ للتناص علاقة بالنص، وللأجناس الأدبية صلة به أيضا، فكأنه – أي النص– حلقة الوصل بينهما أو القاسم المشترك الذي يربط النظريتين. و« تذهب عديد المؤلفات النظرية في مجال الدراسات الشعرية أو في نظرية الأدب إلى اعتبار التناص المرحلة النهائية أو القصوى التي يبلغها البحث في الأجناس الأدبية بل البحث في مجال النظرية الشعرية بصفة عامة. وهو ما يعكس أهمية الأشكال التناصية في بلورة كيان هذه النظرية، وفي تحويل وجهة البحث في الأجناس الأدبية من محاولة إقامة الصنافات الأجناسية وتقديم تصوّر لمداخلها ومجالاتها إلى البحث في العلاقة بين النصوص.»[55]

---

[54] ينظر، محمد مفتاح: المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م، ص 41 وما بعدها.

[55] بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية- مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا-، ص 85.

وإذا كان النص امتصاصا وتحويلا لنصوص أخرى كما تقول جوليا كرسيتيفا، فإنّ ذلك أدعى للقول بأن البحث في النص هو بحث في التناص– أي في مجموع النصوص المستحضرة والمحوّلة–. وإنّ البحث في التناص هو بحث في الأجناس الأدبية، لأنّ النص عندما يغرق في التناص ويطنب فيه يخرج عن حدود جنسه أو نوعه، ليتداخل مع أجناس وأنواع أخرى، ومن ثمّة، يصبح البحث عن التصنيفات الأجناسية ووضع الحدود الفاصلة بين الأجناس ضربا من العبث. فالنص كما يقول بارت « نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة.»[56] وهذا يعني أنّ الكاتب حر في اختيار مصادر نصه التناصية سواء كانت هذه المصادر أو النصوص من جنس نصه أم من أجناس أخرى. وهذا ما من شأنه أن يحدث تفاعلا بين النصوص وتفاعلا بين الأجناس في آن واحد. « فأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه، لا ينتج إلاّ في نطاق بنية نصية موجودة سلفا، وهو " يتفاعل " معها بمختلف أشكال التفاعل التي وقف عندها الدارسون أو لما يقفوا عندها بعد ! وإذا كانت " نصية " أي نص تتحقق على قاعدة التفاعل نفسها، كانت " جنسيته " تتحقق نصيا في نطاق نوع تفاعله النصي مع البنية النصية التي توجد ضمنها كل النصوص كيفما كان جنسها.»[57]

وانطلاقا من هذا، يمكن الجزم بأن تطور نظرية الأجناس الأدبية مرهون بمدى انفتاحها على النص وأشكال تفاعلاته مع النصوص الأخرى لأنّ أي تطور في النص هو في الحقيقة تطور في الجنس. وما الروائع الأدبية التي يشيد بها النقاد والكتّاب إلاّ تحوير مفاجئ لأفق الجنس واستغلال لذلك الهامش الواسع والواعد من الإمكانات التي يقدمها جنس من الأجناس. إمكانات للتفاعل

---

[56] رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986م، ص 85.

[57] سعيد يقطين: الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي-، ص 185.

والتداخل والتحويل والامتصاص والخرق والتجاوز... وإذا كانت الأجناس « هي، تحديدا، هذه الخيوط التي بها يكون الأثر في علاقة مع كون الأدب»[58] ، فإنه ينبغي على الكاتب العظيم أن يحسن نسج تلك الخيوط من أجل إبداع نص يتعالى عن أي تصنيف أو تسييج، نص ينمّ عن عبقرية صاحبه في الجمع بين المتناقضات، والمزج بين المتنافرات في شكل متناغم جميل.

* ثالثا: الخطاب الروائي وقصدية التداخل الأجناسي:

أن يكون الفن حرّا، ذلك مطلب وشرط كل مبدع. والأدب باعتباره فنا لا سبيل له إلاّ سبيل الحرية. فمتى وُضعت القيود والحدود تجاوزها لينطلق إلى الأمام، رافضا الحواجز وروتين الحياة اليومية، ناشدا الانفتاح، ممارسا طقوس الحرية في الخفاء والتجلي. إنّ الأدب الذي يقبل ذلّ الواقع ليس أدبا، والكاتب الحق لا يكون كذلك إلاّ إذا ثار وتمرّد واخترق وتجاوز كل ما يعوق طريقه نحو المضي قدما.

(58) تزفتين تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م، ص 30.

« إنّ الأدب شغوف بالتجريب والتجدد كطائر العنقاء، كلما احترق بنيران التجارب، كلما تجدد، ونهض من عثراته الكبار، برّاقا يعكس شمس الحرية التي لا تطال، وتظل في أفق المحال باعتبارها إنجازا إنسانيا قابلا للانكسار حينا والنهوض أحيانا. إنّ الأدب يحمل في داخله تلاوين الحياة، إذ المرجعية الكبرى للفن وتناصه الأول على الحياة المعاشة (...). إنّ فنون القول تترك بينها مساحة رمادية قابلة للتشكّل من جديد، فحيث تتقاطع وتتلامس، يفتح طير الحرية جناحيه ليحلّق بعيدا.»[59]

والرواية باعتبارها فنا، وشكلا من أشكال الأدب تنزع إلى الحرية والتجريب والتجدد، وترفض الانصياع للقوانين الصارمة، أو الرضوخ لقمع الحياة اليومية. ولي أن أزعم في هذا المقام بأن الأدب لم يمارس طقوس الحرية المنشودة بجرأة وشجاعة مثلما مارسها في الرواية التي أبهرت الجميع بمرونتها، وقدرة استيعابها للمتغيرات، واحتوائها للمتناقضات، وتمكّنها من تجديد نفسها بين الحين والحين عن طريق البحث الدؤوب بما يتوافق وتجدّد المجتمع ذاته.

« إنّ البحث يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة، وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية، كما يمنعه من العمل وسط المجانية واللامسؤولية، ومن استنفاد الجهد في توخي " أشكال جميلة "، أي أشكال تتفق مع مقاييس جمالية مقرّرة سلفا. إنه يستحثه على التماس الفعالية وحدها: فعالية تلك الحركة التي بواسطتها ينكشف الواقع الخفي ويتشكّل.»[60]

[59] جعفر حسن: آفاق التحوّل في القصة القصيرة، مجلة الكاتب العربي، تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، السنة 22، العدد 67- 68، شتاء- ربيع 2005م، ص 266.

[60] ناتالي ساروت وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص 15.

الأدب بحث Recherche والرواية كذلك، ويستدعي البحث إيجاد أشكال ومضامين جديدة غير تلك المستهلكة المبتذلة. ولا يقبل الكاتب/ الباحث في ميدان الرواية أن يمتثل لمعايير النوع الجاهزة سلفا، وإنما يحب دائما التجديد والابتكار، فيخوض في غمار التجريب ليتجاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع والثقافات، ولينتج نصا يرنو لتحدي المعايير والأطر ويأتي بالجديد المبتكر.

و« لعل أبرز ملمح في تحولات الرواية العربية إنما يتجلى بخروج الرواية العربية من شكلها التقليدي، ودخولها في عوالم التجريب والحداثة. وهي تحمل بصمات واضحة للعديد من الإبداعات المجاورة.. فيما يسمى بظاهرة التجنيس الأدبي والفني.»[61]

ومما لا ريب فيه أنّ وجود ظاهرة التجنيس الأدبي والفني في الخطاب الروائي العربي المعاصر لدليل على تطوره واكتسابه قدرة الإفادة من إمكانات الأجناس الأخرى. وأنا أتصور أنه لا يمكن للرواية أن تسجن نفسها في بوتقة التصنيفات الأجناسية الموجودة سلفا، لأنها تملك من المرونة ما يجعلها تتداخل مع أجناس وأنواع مختلفة دون أن تفقد خصائصها المميزة لها، ولا من قيمتها الفنية.

وقد لاحظ ميخائيل باختين M. Bakhtine مرونة الرواية وقدرتها على احتواء الأجناس الأخرى، فهي « تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج- أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية، الخ). نظريا، فإنّ أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية.

(61) نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص 17.

وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية. أكثر من ذلك، فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دورا بنّاء جد هام داخل الروايات، بل إنها أحيانا، تحدّد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي. تلك الأجناس هي الاعتراف، والمذكرات الخاصة، ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل، الخ. إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعا إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية، بل هي أيضا تحدد شكل الرواية برمتها (رواية– اعتراف، رواية– مذكرات، رواية– رسائل).»(62)

فما رواية السيرة الذاتية– مثلا– إلاّ دليل على تداخل الجنسين وتوحدهما بطريقة منسجمة متناغمة تنم عن إمكانية الرواية في تقبل الأجناس الأخرى، وقدرتها على محاورتها والتعالق معها دون أن يجعلها ذلك تتنازل عن فنيتها أو روائيتها. وكثيرة هي الأعمال الروائية العربية التي أفادت مما تتيحه الأجناس الأدبية والحقول المعرفية من إمكانات، وما تقدمه لها من احتمالات للإثراء والتطور، من ذلك مثلا ما نجده في أعمال جمال الغيطاني " الزيني بركات " و " التجليات " التي توظف التاريخ القديم توظيفا كنائيا لتولد دلالات الزمن الحاضر، كما نجده أيضا في أعمال إبراهيم الكوني " التبر "، " المجوس "، " واو الصغرى "..الخ التي تستلهم أساطير الأولين وأساطير الطوارق لتنبئ بعودة قوة المجتمع الصحراوي وبمستقبله الموعود، ولتراهن على أن مستقبل العالم في الجنوب وليس في الشمال. كما نلفي كذلك أعمال صنع الله إبراهيم من مثل روايته " ذات " التي تأخذ من النصوص الوثائقية والتحقيقات، والتعليقات الصحفية مادة لها تنسجها في نسيج روائي متناغم، إلى غير ذلك من

(62) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص 88.

الأعمال الروائية التي خاضت غمار التجنيس وعدّته ملمحا من أهم ملامح التجريب والتجديد في الخطاب الروائي العربي المعاصر.

إنّ قيام الرواية بوظيفتها التمثيلية دون امتثالها لذلّ الواقع ومرارته هو ما جعلها قريبة من الناس، ولهذا يسجل موريس بلانشو M. Blancho « أنّ الرواية هي التي تهيمن اليوم على الأدب، وإن الأدب في شكله الروائي يبقى وفيا للمقاصد العادية والاجتماعية للغة، يبقى في حدود نوع معين، قادرا على توجيه الأدب وتحديد خاصياته، كثيرا ما يقال عن الرواية، إنها وحشية، ولكنها باستثناء بعض الحالات، وحش مهذب ومدجن. الرواية تعلن عن نفسها بعلامات واضحة لا تؤدي لسوء الفهم. هيمنة الرواية، مع ما تسمح به، في الظاهر من حريات، مع جرأتها التي لا خطر لها على هذا النوع، مع ثبوت متروّ لأعرافها وغنى محتواها الإنساني، هذه الهيمنة هي، كما كان الشأن قديما بالنسبة للشعر المضبوط، التعبير عن رغبتنا في الحماية مما يجعل الأدب خطيرا: وكأنّ الأدب يفرز في نفس الوقت السم والترياق الذي وحده يسمح بتعاطي ذلك السم دون خوف ولمدة طويلة.»[63]

وغير خاف، أنه من أهم أسباب هيمنة الرواية حديثا على الشعر وعلى غيره من فنون القول والأدب، هو قوة احتوائها لتفاصيل الحياة اليومية دون أن تتحوّل بذلك إلى وثيقة تسجيلية للواقع، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يعود سر انتشارها بين الجماهير واحتكارها سوق الأدب في جميع دول العالم إلى غنى محتواها الإنساني المعبر عن آلام وآمال الناس في كل زمان ومكان، فخصائصها الفنية والأسلوبية سمحت لها بأن تكون أكثر الفنون استيعابا لمشكلات الإنسان الحديث والمعاصر،

(63) موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص 34- 35.

كما سمحت لها كذلك بأن تنهل من جميع الحقول الإبداعية كالفلسفة والسياسة وعلم النفس وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا والدين والفولكلور والسينما، والفن التشكيلي والصحافة..الخ، مما جعلها الشكل الحاوي والجامع لكل مجالات الفكر والفن والأدب. إنها لقدرة رهيبة وعجيبة تلك التي تنماز بها الرواية، والتي بفضلها صارت الشكل الأدبي الأكثر شيوعا وجماهيرية بين الناس.

ولهذا « فالرواية نوع هجيني مختلط ومتفاعل مع كل الأنواع الأدبية التقليدية الأخرى، وهذا ما اصطلح عليه علماء الأدب بـ Synkretismos، يعني أننا نلمس فيه سمات أو آثار كل الأنواع الأدبية الأخرى تقريبا. إلاّ أن هذا في الوقت نفسه لا يعني ولا بأية حال من الأحوال انتفاء وجود سمات أخرى خاصة بالرواية فقط، أي غير مأخوذة من الأنواع الأدبية الأخرى.»[64] وقد حاول باختين من خلال أبحاثه ودراساته حول الرواية استخلاص بعض الخصائص المميّزة للرواية دون سواها، فحدّدها مبدئيا في ثلاث خصائص هي:

« 1- تنوع أساليب الرواية المرتبطة بالوعي المتعدد اللغات المتحقق في الرواية.

2- التغيير الجذري في (إحداثيات الزمان) للشخصية الأدبية في الرواية.

3- منطقة جديدة لبناء الشخصية الأدبية في الرواية، وبالذات منطقة ذات حد أقصى من الارتباط بالحاضر (الواقع المعاصر في عدم تكامله).»[65]

وعلى الرغم من تحديد باختين لهذه السمات الأساسية التي تميّز الرواية عن كل الأنواع الأخرى، إلاّ أنه يبقى مترددا ومحتارا في مدى ثبوت هذه السمات من عدمه، فوضع مثل هذه

---

[64] زهير شليبة: ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001م، ص 63.
[65] المرجع نفسه، ص 64- 65.

الخصائص يكون دائما مشروطا بتحفظات معينة يمكن أن يلغيها كليا، هذا ما أقرّ به باختين، مؤكدا أن باستطاعة الرواية محاكاة جميع الأجناس والأنواع، وهي في محاكاتها تلك تدمج في بنيتها الخاصة بعض خصائص الأجناس والأنواع المتعاقد معها، لتعيد صياغتها بما يتوافق وخصائصها الأسلوبية والفنية. ولهذا يشير باختين إلى ضرورة التعامل مع الرواية على اعتبار أنها جنس غير منته في تكوّنه، مفتوح على كل الخطابات والسياقات والمرجعيات الثقافية.

وإذا كان الشكلانيون الروس يؤكدون على « أنّ مجموع الخصائص التي يتم بفضلها إدراك الأثر الأدبي وتحديد هويته بوصفه أثرا أدبيا يتغيّر من مرحلة إلى أخرى. فالتطور الأدبي يحدث تغييرات في هرمية الأجناس الأدبية وفي العلاقات القائمة بين الأدب وباقي الدوائر الثقافية المجاورة كالعلم والفلسفة والسياسة..»[66]، فإنه من الضروري بمكان التعامل مع الرواية بحذر، ومعالجتها لا تكون إلاّ بدقة وتروّ، لأنها من أكثر الأجناس حساسية وتعرّضا للتغيّرات. ولعلّ عدم ثبات خصائصها هو ما منحها الحياة والتجدد، وجعلها أكثر مواكبة لتغيرات الواقع والمجتمعات الإنسانية. فهي تغرف من كل واد قطرة تضفي عليها الرونق والجمال والانتعاش والحياة.

وتبعا لما سبق، يكون التنظير للرواية من أصعب الأمور التي يواجهها النقاد والباحثون، إذ ليس من اليسير أبدا وضع نظرية للرواية تضبط بناءها، وتقعّد لها قواعد صارمة ثابتة. ولهذا يلحّ فردريك شليكل Friedrich Schlegel « على أنّ كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية " مشتملة على النبرات الخالدة للنزوة، وعلى فوضى سديم الفرسان، وعوالم النصوص القديمة (دانتي،

[66] فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص 52- 53.

سيرفانتيس، شكسبير)، فإن الرواية لا يمكن أن تستحق اسمها إذا " لم تكن خليطا من المحكي، والنشيد، ومن أشكال أخرى ".»[67]

وهنا تكمن أهمية العلاقات والتعالقات التي تقيمها الرواية مع النصوص والأنواع والمرجعيات الثقافية المختلفة. والرواية بوصفها جنسا أدبيا هجينا لم تكن بمنأى عن هذا الخليط المتجانس من العناصر الذي شكّلها وبلورها. وإنّ أيّ بحث في الرواية إنما هو اطلاع على مجموع السياقات والخطابات التي تناصت معها وتمازجت لتكوّن نسقها الخاص، ونسيجها المتناغم.

وإذا كان « العمل الأدبي خارج " التناص " يصبح ببساطة غير قابل للإدراك، لأننا لا ندرك المعنى أو البنية في عمل ما إلاّ في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثّل متغيرها »[68]، فإنه من الأحرى قراءة الرواية في إطار تناصاتها المتعددة، وفي إطار تشابكاتها مع مختلف النصوص التي قامت بامتصاصها أو تحويلها أو خرقها، وإلاّ ستكون قراءة فارغة تافهة لا طائل منها ولا معنى.

ومن أجل ذلك كله، ينبغي النظر إلى الرواية العربية على أنها رواية تسعى منذ النشأة إلى تمييز خطابها على الخطاب الروائي الغربي من خلال محاولتها إثبات أصالتها الفنية والأسلوبية، وعدم انسياقها وراء التقليد والمحاكاة لنظيرتها الغربية حتى لو كان النوع أو الجنس الذي يجمعهما واحدا، لأنّ « الاتصال العام بدائرة النوع لا يلغي الانفصال الخاص في السمات الفنية، فالنوع من التطور والثراء

---

[67] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 8.

[68] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي- النص والسياق-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص 94.

بحيث أنه لا يلزم التطابق بين النصوص المنتمية إليه.»[69] هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ينبغي قراءة الرواية العربية المعاصرة من خلال تماسها وتناصها وتداخلها مع الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى، هذا التداخل الذي من شأنه أن يثري بناءها الفني وينمّي نسيجها الداخلي، ويقوي قدرتها على استيعاب كل متغيرات الحياة اليومية واحتوائها، كما يسهم في جعلها الشكل التعبيري الأكثر احتضانا لخيبات الناس الماضية، وهمومهم الراهنة، وتطلعاتهم الآتية.

ومن ثمّ ارتأيت أن أدرس بعض النماذج الروائية العربية المعاصرة التي خاض أصحابها غمار التجريب من خلال ظاهرة التجنيس الأدبي، فمزجوا بين الرواية والسيرة الذاتية، وبين الرواية وأدب الرحلات، وبين الرواية والأسطورة..وغير ذلك كثير. فكيف كان لهم ذلك؟.

[69] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص 51.

الفصل الثاني
الرواية والسيرة الذاتية

أوّلا: السيرة الذاتية: المفهوم وإشكالية المصطلح.

ثانيا: السيرة الذاتية وقناع التخييل الروائي.

ثالثا: الميثاق الروائي والميثاق السير ذاتي.

رابعا: الرواية السير ذاتية وسؤال التجنيس:

-البحث عن وليد مسعود لجبرا نموذجا-

« إنّني أرسم ذاتي، فأنا الكاتب وموضوع الكتاب..»

مونتاني

* أوّلا: السيرة الذاتية: المفهوم وإشكالية المصطلح:

إنّ حديث المرء عن ذاته طبيعة لصيقة به منذ أن وجد على سطح الأرض، يجد فيه متعة كبيرة ولذة متجددة. وقد عبّر الرجل البدائي عن نفسه بتلك الرسومات والنقوش الموجودة في المغارات والكهوف التي يعود تاريخها إلى آلاف السنين. وتطوّرت هذه الظاهرة عبر الزمن خاصة مع وجود الكتابة، فأصبح حديث الإنسان عن نفسه أمرا ضروريا في كثير من الأحيان، خاصة لدى الفنانين والرسامين والأدباء والمشاهير من الناس، وهو ما اصطلح عليه في فنون الأجناس الأدبية بمصطلح " السيرة الذاتية " L'Autobiographie.

وهي في مفهوم الباحث والناقد الفرنسي فيليب لوجون Ph. Lejeune « حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته.»[1] ومعنى هذا أنّ كاتب السيرة إنّما يكون اعتماده الأوّل على الذاكرة، فهو يستعيد كلّ أحداث حياته الماضية أو بعضا منها ليسردها على قرّائه الشغوفين إلى معرفتها بدافع الفضول غالبا. وتعود الأحداث المستعادة إمّا لطفولة أو صبا أو شباب أو كهولة، أو إليها جميعا، المهم أن يكون فيها ما يشدّ القارئ ويحثه على الاطلاع عليها.

ولا أكاد أختلف مع الفيلسوف نيتشه Nietzsche حينما يقرر أننا « لا نتحرّر إلاّ من خلال التذكّر»[2] ليدلّ على الدور الفعال الذي يقوم به التذكر في التحرّر من القيود العالقة بالذاكرة والمطمورة في اللاوعي، ولكن يؤكد باحثون آخرون من أمثال ج.إيه. جدن J.A. Guddon أنّ « الذاكرة يمكن أن تكون مخادعة لا يعوّل عليها في كلّ الأحيان، وإنّ قليلين هم الذين يمكن أن يستعيدوا بوضوح

---

(1) فيليب لوجون: السيرة الذاتية- الميثاق والتاريخ الأدبي-، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص 8.
(2) ينظر، جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى، دمشق، ط1، 1999م، ص 247.

تفاصيل حياتهم الباكرة، وإنّ كلّ إنسان يميل إلى تذكر ما يوافق هواه، فضلا عن أنّ بعض وقائع حياته قد يصيبها التعتيم، أو تبقى في دوائر الغياب لا الحضور، بسبب أنواع من القمع الداخلي أو الخارجي التي تفرض – حتى على اللاوعي- المباح وغير المباح من إضاءات الذاكرة.»(3)

فقد تكون الذاكرة وسيلة للتحرر من ربقة القيود المفروضة على الشخص في الزمن الحاضر، فتعود به إلى ذكريات الماضي الجميل، ويستعيد عالما لطالما أحبه وأحبّ العودة إليه، لأنّ الذاكرة لا تستعيد التفاصيل كما حدثت بالفعل، وإنما تسترجعها بعد أن تحدث عليها بعض التغيير والتنقيح بما يتماشى وما يعيشه صاحبها في الراهن، وبما يوافق واقعه الاجتماعي والثقافي العام، فالسيرة، بهذا المعنى « نمط في الكتابة لا تخضع لرغبة الفرد في الحديث عن نفسه رغم أنها كتابة لتاريخ شخصي بقدر ما تخضع لموقف ثقافي عام هو الممارسة الثقافية.»(4)

ولا ريب أنّ للسيرة الذاتية علاقة وثيقة بعلم التاريخ، إذ يمكن عدّها تاريخا فرديا مقارنة بالتاريخ العام. والتداخل بينهما (أي بين السيرة الذاتية والتاريخ) مشروع، لأنه تداخل بين الذات والموضوع، وكلّما كان هذا التداخل شديد الانسجام والتوازن، كلما أمكننا الحكم على السيرة الذاتية بالنجاح.

وفي هذا الصدد، يصرّح الباحث جابر عصفور أنّ « السيرة الذاتية هي نوع من التاريخ الفردي الذي يتصل بالتاريخ العام في منطقة التماس التي تتجاوب فيها ألوان الكتابة التي تعتمد على التأويل الذاتي في آلياتها الخاصة، والتي تحقق تفاعل الذات والموضوع بتجليات متنوعة، ولكن بما لا يزيل المسافة الفاصلة بين " فن " السيرة الذاتية و " علم " التاريخ، بل يؤكد مرونتها، في منطقة التماس التي قد تتحوّل أحيانا، إلى منطقة تداخل، تغدو فيها السيرة الذاتية

(3) جابر عصفور: زمن الرواية، ص 169-170.

(4) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنيس..آليات الكتابة..خطاب المتخيل-، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص 58.

عملا أدبيا وتاريخيا معا. وذلك ما حدث، على سبيل المثال، في " اعترافات " القديس أوغسطين المكتوبة حوالي سنة أربعمائة ميلادية، وتوما الإكويني (1225م-1274م) المنشورة سنة 1822، وجان جاك روسو المنشورة بعد وفاته ما بين 1782-1789. وتلك هي المنطقة التي تجعل للسير الذاتية مكانة متميّزة في علم التاريخ، ومن وجهة نظر المؤرخين، بوصفها شهادات فردية ذات دلالة مهمة في الكشف عن علاقات عصر من العصور، من وجهة نظر شخصيات فاعلة في هذا العصر أو منفعلة به الانفعال الذي يَبين عن منحى كاشف للعصر.»[5]

وهذه كلها سير ذاتية تشهد على مدى التداخل والتقارب الموجود بين فن السيرة وعلم التاريخ، أي بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي بشكل شديد الانسجام والتوافق، لذا فقد أثبتت مكانتها في التاريخ الأدبي وعدّت سير ذاتية عريقة، إلى جانب كونها وثائق تاريخية على جانب كبير من الأهمية.

والشائع بين المتخصصين في حقل السّير، أنّ كاتب السيرة الذاتية هو الشخص نفسه الذي عاش حياته وأراد التعبير عن تجاربه وذكرياته، ولهذا « يقول " مونتاني": إنني أرسم ذاتي، فأنا الكاتب وموضوع الكتاب.." ويذهب " عبد الرحمن بدوي" إلى القول: ".. فمن من الناس أقدر على وصف حياة من صاحب هذه الحياة ؟.»[6]

بعد هذا التعريف الأولي العام، يغدو من الضروري التعريف بمصطلح السيرة الذاتية، وتبيان الفرق بينها وبين السيرة الغيرية، فالأولى، هي أن يكتب صاحب الحياة سيرته بنفسه، أمّا الثانية، فهي أن يتكلّف الكاتب كتابة سيرة شخص آخر ما زال على قيد الحياة -مثلما يفعل بعض الصحافيين الذين يكتبون سير

---

(5) جابر عصفور: زمن الرواية، ص 174-175.

(6) ينظر، صدوق نور الدين: سير المفكرين الذاتية- دراسة وتحليل-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص 16.

المشاهير كالفنانين والسّاسة-، وإمّا أن يكون قد فارقها، فيعتمد الكاتب على مصادر أخرى لها علاقة بصاحب السيرة، وهو ما اصطلح عليه بـ " الترجمة ".

وهذا الباحث صدوق نور الدين يفرّق بين المصطلحين، فيؤكد أنّ « الترجمة الذاتية هي قصة حياة، أقول إنها السيرة الغيرية لا الذاتية، السيرة التي تختار من ينجز مسؤولية تدوينها، سواء بصدد شخص لا يزال على قيد الحياة، أو من آل إلى الانتهاء واستمدت تفاصيل حياته من كتبه، أو ممّا روي عنه وتُدُوول شفويا في حقه، وهو ما نلفيه في " معاجم الأدباء " مثلا، أو فيما كتبه " عباس محمود العقاد" بخصوص " العبقريات ".»[7]

وإذا كنت أوافق الباحث فيما يخصّ المصادر التي يمكن للكاتب أن يستقي منها معلوماته حول الشخصية التي يريد كتابة تفاصيل حياتها، فإنني من جانب آخر، أختلف معه في نسبته صفة " الذاتية " إلى مصطلح " الترجمة ". فالذاتية هي نسبة تدل على قيام المرء بكتابة سيرته، ولمّا توكل هذه المهمة إلى كاتب آخر فهي سيرة غيرية لا ذاتية. ولهذا، أظن أنه من الصواب أن نجعل للسيرة نوعين: ذاتية وغيرية، ونجعل للغيرية مرادفا هو " الترجمة ".

وينبغي التذكير أنّ تاريخ السيرة تاريخ عريق، وقد اختلفت الغاية من كتابتها من عصر إلى عصر. ففي السير الذاتية العربية القديمة مثلا، كانت توصف « رحلة التكوّن الفكري والعقائدي لصاحب السيرة، الأمر الذي يجعل شخصيته هي المركز الذي يضفي أهمية على ما حوله، وكل شيء لا يكتسب أهمية إلاّ عبر منظوره الذاتي لما يحيط به، ولهذا فإنّ رؤيته تكتسب أهميتها الخاصة، في تحديد مسيرة التطور الفكري له. أمّا العناية بالجوانب الشخصية، وجدانيا وعاطفيا، فلم يلتفت إليها كتاب السير الذاتية، إلاّ ما له علاقة مباشرة

---

[7] المرجع نفسه، ص 15.

بالتكوّن الثقافي، الأمر الذي يقرّر أنّ البواعث الكامنة وراء كتابة السير، هي الرغبة المتأخرة في تقديم سير اعتبارية، لا شخصية دقيقة، تُعنى بوصف رحلة البحث عن الحقيقة في بنية ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية والفكرية.»[8]

بينما في السير الحديثة، ينصب التركيز فيها على الجوانب الشخصية، العاطفية منها على وجه الخصوص، ولهذا فإنّ « الحديث عن الذات- على حد تعبير عبد الفتاح كيليطو- عرف عدة مظاهر حسب الثقافات والأنساق، وهو ما يدعونا إلى التعامل مع مفهوم السيرة من منظور نسبي، وعدم قراءته بنفس المقاييس والمفاهيم السائدة.»[9] من ثمّ، يتضح لنا أنّ لكل سيرة ذاتية سياقها الخاص الذي كتبت فيه، ويجب قراءتها ضمن هذا السياق لا خارجه.

* ثانيا: السيرة الذاتية وقناع التخييل الروائي:

لعلّ من أكثر القضايا المطروحة إثارة للجدل في كتابة السير الذاتية قضية الصدق، إذ يشترط في السيرة الذاتية سرد الأحداث بأمانة تامة، لكن واقع النصوص السيرية يشهد عكس ذلك، فأصبح النقاد على اقتناع بأنّ السعي وراء مبدأ الصدق في السيرة الذاتية عاد أمرا متجاوزا يدنو من الاستحالة، لأنّ « الذاكرة لا تنسى فحسب بل تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة، وتهدم وتبني حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيّرها، وتجد التعليل والمعاذير لأشياء سابقة، لأنها في عملية كشف دائم، ومعنى ذلك أنّ الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله، ولا مناص من تغييره، بوعي أو بغير وعي.»[10] فالبحث

---

(8) عبد الله إبراهيم: السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000م، ص 154.
(9) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنيس..آليات الكتابة..خطاب المتخيل-، ص 59.
(10) إحسان عباس: فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص 114.

عن الصدق في هذه الحال إنما هو ضرب من العبث، وأقصد بالصدق هنا الأخلاقي لا الصدق الفني.

« لقد حاول " جان ستاروبنسكي بمشقة أن يخرج من الحيرة في معالجة هذه المسألة، فبعد أن اشترط هو أيضا ضرورة توفر الصدق في معالجة الكاتب لوقائع حياته، وذلك حين قرّر بأن السيرة الذاتية " تقتضي الصدق في سرد الأخبار"، نراه يعالج فعل كتابة السيرة الذاتية بطريقة أكثر عمقا وفهما لطبيعتها، حتى أنه تجاوز ما سبق أن قرّره بشأن مسألة " الصدق ". فهو يرى أن الأسلوب الذي يكتب به الكاتب سيرته، لا يمكن أن نرده إلاّ إلى لحظة الكتابة، وهذا يعني في نظره أنّ الذات التي تتحدث أثناء كتابة السيرة الذاتية ليست هي تلك التي عاشت في الماضي ولكنها ذات " المؤلف الراهنة ". ويرى إلى جانب ذلك بأنّ كاتب السيرة الذاتية " معرّض دائما للانزلاق مع التخييل والخيال، فهو لا يكتفي فقط باختلاق الأكاذيب، بل إنّ إطار الترجمة الذاتية كفيل بأن يستوعب أية رواية خيالية محضة.»[11]

وقد أثارت قضية الصدق الكثير من التساؤلات بين جمهور الباحثين والنقاد. وتساءل الجميع، لماذا لا يمكن أن تكون السيرة الذاتية نقلا أمينا ومركّزا لوقائع حياة صاحبها؟ وكان الباحث عبد الرحمن بدوي من أوائل الذين أشاروا إلى جملة العوائق التي تمنع كاتب السيرة الذاتية من الإفصاح عن جميع كوامن نفسه، والتصريح بها. « ويذكر في مقدمة هذه العوامل الإرادية الحياء: " وأول هذه العوامل وأقواها، الحياء، فلئن دفعنا الحياء الظاهري- إن صحّ هذا التعبير- إلى ستر أجسامنا وعلى الخصوص الأجزاء الحساسة منها، حتى أصبحت فكرة العري المطلق فكرة مخيفة يقشعرّ من تصورها الإنسان اليوم، بعد أن بلغ من

[11] حميد لحمداني: في التنظير والممارسة- دراسات في الرواية المغربية-،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص 67.

سمو الحضارة وعلوّ في التطور، فأحرى بالحياء الباطن- وهو الرقيب على جوهر الإنسان وكيانه الروحي- الحقيقي- أن يكون أشدّ حرصا على كتم ما نيط به حراسته من أسرار. وأعظم ضنّا بها من أن تكون مذاعة في الناس. ومهما يكن من تنازع الحياء والصراحة، فلن تستطيع الصراحة، كائنا ما كان بروزها وصفاتها، أن تقضي على الحياء قضاء تاما أو شبه تام، وأن تمنعه من أن يحدث أثره، ويلعب دوره".»[12]

ومعنى هذا أنّ البحث عن الصدق في النصوص السير ذاتية ليس إلاّ ضربا من الوهم حسب رأي عبد الرحمن بدوي، وهو رأي فيه قدر كبير من الصواب، إذ كثيرا ما امتنع الكتّاب عن الإفصاح عن أدق تفاصيل حياتهم المحرجة خجلا من القراء والمجتمع بصفة عامة. ولكن عامل الحياء ليس وحده العائق أمامهم، إذ يمكن الزعم أن حتى هذا المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب له دور هام في عدم توفر الصدق التام في الكتابة السير ذاتية، خاصة إذا كان هذا المجتمع تقليديا، وينطبق هذا بكثرة على المجتمعات العربية التي لا تقبل بالصراحة المطلقة إدعاء منها بأنّ هذا يخدش الأعراف والتقاليد التي تدعو إلى التزام الحشمة والحياء.

ولهذا كلّه، عُدّت السيرة الذاتية « من أصعب أنواع الكتابة الفنية على الإطلاق لأنها " فن خاص جدا ودقيق وحساس، يقوم على الكشف الداخلي والاعتراف ولباقة العرض ولطف الإشارة. ومن هنا كان يحتاج لشروط اجتماعية مواتية، من أهمّها أن يكون المجتمع قد بلغ درجة كافية من التطوّر والانفتاح تتيح له أن يتقبّل اعترافات الكاتب وآراءه وصراحته وتجربته الخاصة بروح من التسامح والتعاطف، وتقدير لهامش الضعف الإنساني الذي لا بدّ أن تكشف عنه أيّة سيرة ذاتية ناجحة. وإن كانت سيرة ذاتية صريحة في مجتمع متزمت مثلا،

---

[12] ينظر، خديجة زعتر: السيرة الذاتية في الأدب العربي- جبرا إبراهيم جبرا نموذجا-، رسالة دكتوراه مخطوطة، إشراف ابن عبد الله الأخضر، جامعة السانيا، وهران، 2003-2004م، ص 22.

يمكن أن تتضمّن انتحارا على المستويين الشخصي والفني، بما قد تجرّه من نقمة على الكاتب لا تتوقف عند إدانته كإنسان- ولو من خلال اعترافات طوعية- بل قد تنسحب على إنتاجه الفني وتدمغه وتعزله اجتماعيا".»[13]

ويحدث مثل هذا الأمر غالبا إذا كان الكلام في موضوعات حساسة ودقيقة ومحرجة، كالكلام عن الثالوث المحرم " الجنس، الدين والسياسة "[*]، وهذا ما تؤكد عليه الناقدة يمنى العيد: « إنّ الكلام في موضوعات الجنس والدين والسياسة، ما زال في بلداننا العربية كلاما محظورا بهذه النسبة أو تلك. وما زال الكثير من الكتب التي تتناول هذه الموضوعات يمنع حتى في حال توسّله المتخيل الروائي، وما زالت أحكام النفي والقتل والاعتقال تصدر بحق الكثير من الكتّاب والأدباء، فكيف إذا جاء هذا الكلام في هذه الموضوعات في اعترافات، أو في يوميات، أو في مذكرات، أو في خطاب استرجاعي.. أي في كتابة يفترض فيها، لأنها سيرة ذاتية، الصدق، وقول الحقيقة.»[14]

فأمام هذا التحريم الاجتماعي- إن صحّ التعبير- الذي يمنع من الخوض في هذه الموضوعات، احتار الكتّاب في كيفية التعبير عن تجاربهم بصدق وصراحة دون أن ينقلب المجتمع ضدّهم، ودون أن تسلّط عليهم أية رقابة تحدّ من حريتهم الشخصية والفنية، فلم يجدوا أمامهم سوى الاستعانة ببعض تقنيات الرواية، واللجوء إلى ما يعرف بالمتخيّل الروائي، فقرنوا بين السيرة الذاتية والرواية، أي بين الواقع والخيال، ومزجوا بينهما تهرّبا من بعض العقليات المنغلقة التي لا

---

[13] ينظر، خديجة زعتر: السيرة الذاتية في الأدب العربي- جبرا إبراهيم جبرا نموذجا-، ص 8-9.

[*] يمكن التدليل على صحة هذا القول بما أثير من هجوم ضد الكاتب المغربي محمد شكري عندما أصدر سيرته الذاتية " الخبز الحافي " و " الشطار". فقد أثارت هذه السيرة ضجة كبيرة في الوسط الأدبي العربي لما تميّزت به من جرأة وصراحة غير معتادتين في قول الحقيقة، وسرد الأحداث كما جرت دون أن يكون للكاتب في ذلك أي حرج. وقد كان موضوعها الأساس تصوير الفقر المدقع الذي ساقه إلى مغامرات عاطفية وجنسية متنوعة. ويذكر الناقد جابر عصفور = في إحدى مؤلفاته أن هذه السيرة قد منعت من التدريس في الجامعة الأمريكية، وما زال حتى الآن ينظر إليها على أنها كتابة تمردية ضربت عرض الحائط كلّ ما يمتّ بصلة إلى الدين والعرف والتقليد.

[14] يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998م، ص 73.

تفرّق بين ما هو شخصي وما هو إبداعي، فنتج عن هذا المزج ما اصطلح عليه بـ " رواية السيرة الذاتية " التي انتشرت انتشارا ملحوظا وسريعا في العقود القليلة الماضية.

« إنّ ارتفاع درجة كتابة رواية السيرة الذاتية كميا وكيفيا، بالقياس إلى كتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي، قديمه وحديثه ومعاصره، هي مظهر آخر من مظاهر اتّساع رقعة المسكوت عنه في هذا الأدب، ودليل على تأصّل نوع من الاسترابة التقليدية في تعرية الوعي لأحواله، ومن ثمّ النفور من كشف الإنسان عن دواخله التي ينبغي أن تكون محجوبة في قرارة اللاوعي، مختومة بأختام العرف والعادة والمجتمع المتسلّط والسلطة المتحكمة، وكلّ ما يحول بين أندلس الأعماق وتفجر الرغبات المكبوتة بخطاباتها المقموعة التي يجب أن تظلّ مقموعة، وذلك وضع يدفع الكاتب إلى استغلال مراوغات القصّ التخييلية في رواية السيرة الذاتية للتغطية على العلاقة المباشرة بين أحداث الرواية وأحداث حياتهم، مراعين سلطة المجتمع التقليدي التي يتجنبون قمعها بواسطة الرمز والمجاز والأقنعة التي تتباعد أوجهها الحقيقية، وفي الوقت نفسه يدفع هذا الوضع إلى تقليص حضور السيرة الذاتية مقابل التركيز على رواية السيرة الذاتية، ومن ثمّ استبدال الآليات الملتبسة المراوغة بالمجاز والرمز في الثانية بالآليات المباشرة الصريحة التي يتعرّى بها الوعي ويكشف عن دخائله في الأولى.»[15]

فالكاتب والحال كذلك، يجد نفسه مجبرا على استغلال تقنيات الكتابة الروائية في سرد وقائع حياته تفاديا للحرج، وهربا من الرقابة، فيختار بطلا قد يغيّر اسمه ولكنّ ملامحه تبقى ذاتها ملامح الكاتب، وكذا آراءه وانطباعاته فيما يخص ما يحدث حولها من أمور، ويستعين بالرمز والخيال والمجاز للتخفي،

[15] جابر عصفور: زمن الرواية، ص 178.

لنحصل في الأخير على نص يجمع بين الوثائقي والتخييلي بنسب متفاوتة من كاتب إلى آخر، نص روائي سير ذاتي يمزج بين مميّزات الرواية ومميّزات السيرة الذاتية. ومعنى هذا، أنّ هناك تجاوزا للحدود الفاصلة بين هذين النوعين من الممارسة الإبداعية: فالرواية إبداع، والسيرة الذاتية إبداع كذلك، وتجاوز هذه الحدود بينهما يوحي بمرونتها وإمكانية تداخل الجنسين معا.

وبالتالي، « تقبل حدود " النوع " أو " الجنس " في فن السيرة الذاتية دخول ألوان متعددة من الكتابة تكشف عن مرونة هذا الفن وعدم انغلاقه على قواعد تجنيس صارمة. شأن حدود السيرة الذاتية في ذلك شأن حدود " النوع " أو " الجنس " في فن الرواية الذي لا تفارق صفاته الحوارية صفاته الكرنفالية التي تعبث بمبدأ الحد ذاته، ومن ثمّ الحدود، لا لكي تنفي الاثنين أو تلغيهما تماما، وإنما لكي تؤكد مرونتها الذاتية وانفتاحها المتّصل في مدارها الذي لا يكفّ عن تقبّل الجديد المختلف والمغاير.»[16]

وفي واقع الأمر، ليست السيرة الذاتية هي وحدها التي استفادت من تقنيات الكتابة الروائية واقتبست منها، بل الرواية كذلك، فقد أخذت عن السيرة الذاتية ذاتيتها وفرديتها. إذ داخل كل رواية نجد ملامح للبيوغرافيا لأنّ « الوجه الرئيسي في البيوغرافيا لا يمتلك معناه إلاّ في علاقته بعالم من المثل يتجاوزه. وهذا العالم لا يمتلك هو الآخر واقعه إلاّ إذا استمرّ حيّا في هذا الفرد وبفعل هذه التجربة المعاشة. وهكذا نرى في الشكل البيوغرافي قيام توازن بين دائرتين في الحياة، كل منهما منجزة وعاجزة على أن تحقق إنجازها باستقلال عن الأخرى. إنّنا نرى انبثاق حياة جديدة، تتوفر على طبائع خاصة، وتمتلك اكتمالها ودلالتها المتلازمتين بطريقة مفارقة: إنها حياة الفرد الإشكالي.»[17]

(16) جابر عصفور: زمن الرواية، ص 187.
(17) Georges Lukacs : La théorie du roman, Editions Gonthier, 1963, p 72-73.

ولهذا، نجد أن ظهور الرواية ارتبط دوما بفكرة الإنسان المتحرّر الذي لا يقبل القيود والضغوط، هذا الإنسان الذي يعيش أوضاعا اجتماعية قاهرة تجبره أحيانا على الرضوخ والاستسلام، وتدفعه أحيانا أخرى إلى الموت أو الانتحار رفضا للخنوع ورغبة في التحرر. ولعل هذا الجدل هو الذي فرض على الرواية شكل البيوغرافيا الذي من خلاله يعبّر الكاتب عن آلام الشعوب وآمالها بلسانه من خلال تجاربه الخاصة، أو بلسانها ليدلّ على الجماعة، ولكن في الحالتين، نلمس تداخل السيري بالروائي.

ومن جهة أخرى، نلاحظ أنّ معظم الروائيين العرب كتبوا روايات تحتوي الكثير من تفاصيل سيرهم الذاتية دون التصريح بذلك، ولكن جمهور القرّاء والنقاد تفطنوا إلى ذلك خاصة إذا كانت تلك الروايات روايات أولى لهؤلاء الكتّاب، ذلك أنّ « مادة السيرة الذاتية جاهزة وتعطي نفسها بسخاء، فإنّ الإغراء الذي تتضمّنه، والذي يصل في بعض الأحيان حدّ الغواية، يُوقع الكثيرين من كتّاب الرواية، خاصة في الرواية الأولى. لذلك يجب أن ينظر إلى الرواية الأولى بحذر وتدقيق، سواء من قبل الكاتب نفسه أو من قبل القرّاء، لأنّ " مقدار" السيرة الذاتية إن كان كبيرا في الرواية الأولى، فسوف يقطع الكاتب على نفسه الطريق، إذ إنّ أيّة كتابة لاحقة ستفتقر "إلى تلك الحميمية التي كوّنت علاقة أو موقفا له مع القرّاء، وغالبا ما تكون الرواية الأولى حاملة مثل تلك الشحنة، فالبوح الذي يسم العمل الأول، وتلك التفاصيل المستمدة من الحياة المعاشة، بالإضافة إلى الرغبة التي تتملّك الكثيرين وتدفعهم للإطلال على الحياة السرية لكتاب السيرة، الذي وضعه الكاتب في روايته الأولى، لن تتاح في الأعمال التي سيكتبها فيما بعد، كما أنّ الفضول الذي رافق الإطلالة الأولى سوف يقلّ ويتراجع، وهذا ما يجعل

خطوات الكاتب التالية مضطربة حائرة حول ما يجب أن يقوله أو يضيفه، خاصة وأنّ ضجيج السيرة له وقع متميّز، ويبقى مرغوبا وشديد الإثارة.»[18]

ولا يختلف اثنان حول وجهة النظر هذه، إذ على الروائي ألاّ يجري وراء إغراء السيرة الذاتية عند كتابة الرواية فيقع في مأزق كبير عندما يشرع في كتابة روايات أخرى لاحقة لروايته الأولى.

فلا ضير أن يضع بعضا من تجربته الشخصية في هذه الرواية شرط ألاّ يكون ذلك بنسبة كبيرة، فإذا ما جاء ليكتب روايات أخرى لم يجد شيئا ليقوله. ويؤكد الروائي عبد الرحمن منيف أنّ « الكاتب لا يكتب دائما سيرته الذاتية، والروائي يضع جزءا من نفسه في أيّ عمل يكتبه. وأكثر الروائيين فشلا هو ذلك الذي يكتب سيرة ذاتية فقط. السيرة الذاتية بحد ذاتها مطلوبة وضرورية. ولكن الروائي يفشل عندما يريد أن يضع تجربته الشخصية في عمله الروائي. إنه يستطيع أن يفعل هذا مرة واحدة فقط، هناك نسبة معينة من الروائي في كل رواية يكتبها، وهذه النسبة تتفاوت من روائي إلى آخر، وهي شديدة التعقيد. وكلما كانت النسبة أقل كانت الرواية أفضل. القضية معقدة، والروائي لا يعطي نفسه بشكل مباشر: هو الشخصية الفلانية في الرواية، بل هو يتوزّع على شخصيات متعددة.»[19]

فأن يعبّر الروائي عن تجاربه الشخصية في رواية يكتبها أمر مشروع، لكن شرط أن يفعل ذلك بمقدار ما يستحقه الموقف الدرامي والجمالي في العمل المنجَز من جهة، ومن جهة أخرى، ألاّ يجعل ذلك مقصورا على الرواية الأولى فقط. وينبغي عليه أن يوزع ملامحه على كلّ شخصياته الروائية لا على شخصية

[18] عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2001م، ص 52.
[19] عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، ص 157-158.

بعينها حسب ما أشار إليه عبد الرحمن منيف. ويتوقف ذلك على مهارة الروائي وبراعته، وعلى مدى تمكّنه من لغته وأدائه الفني وطاقته الإبداعية.

والحقيقة، « أنّ معظم الروايات العربية هي روايات أولى، أي أنها سير مقنّعة تروي حكاية الذات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حقّ لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب، ذات مقموعة في واقعها المعيش المحكوم بأكثر من سلطة (...) يتشكّل الخطاب الروائي العربي في حكايته عن هذه الذات في سلسلة لسانية هي حركة من المفارقة والمشابهة بين المرجعي المعيش والمتخيّل الروائي، بين الواقعي والمحتمل، بين الحقيقي ورموزه الحالمة به.»[20]

وقد طفت أزمة الذات على السطح منذ هزيمة حزيران 1967م، حيث طرحت التساؤلات الكبرى حول مصير هذه الذات، ودورها في هذا الوجود.. وصار التعبير عنها سُنّة متبعة عند كبار الروائيين العرب، تعبير عن الإحساس بالأمل أو الخيبة، عن محاولة الاندماج أو التقوقع، عن مواجهة الذات للعالم، عن الداخل والخارج...الخ. ولم يكن أمام الكتّاب سوى شكلين أدبيين هما القادران على احتواء جميع هذه التساؤلات، وجميع صيغ هذا التعبير وهما: السيرة الذاتية والرواية.[*] وإنه لمن الضروري في هذا المجال أن نوازن بين هذين النوعين من الممارسة الكتابية، لنرى أين يلتقيان وأين يفترقان.

فالسيرة الذاتية –حسب رأي جابر عصفور- « من أكثر الظواهر الكاشفة لواحدة من كبرى أساطير الحضارة الغربية الحديثة: أسطورة الأنا، ومن خلالها يتجلى مفهوم الشخصية والنزعة الفردية التي اقترنت بالليبرالية الغربية فيما يقول فيليب لوجان فيما كتبه عن الميثاق المرجعي للسيرة الذاتية. ولكن ذلك كله لا يقلل من دلالات ما تنطوي عليه الرواية من إمكانات إبداعية، لا تمتلكها السيرة الذاتية

[20] يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، ص 90.

[*] يجب أن لا ننكر الدور الفعال الذي قام به الشعر في التعبير عن الذات وإشكالياتها في هذه المرحلة الحرجة، ولكن مجال التعبير في السيرة الذاتية والرواية يظل أرحب وأوسع منه في الشعر، وهذا راجع لطبيعته التكثيفية التي يتميّز بها.

التي لا تستطيع في التحليل النهائي لحدودها الممكنة أن تفارق أحادية رجع الصوت الواحد المتجسدة به والمجسّدة له إلى الإمكانات اللانهائية للتعددية المذهلة التي تنطوي عليها البنية الحوارية المفتوحة للرواية. وهي البنية التي تحرّرها، دائما، من توثن أو توثين أي شكل أو قالب من أشكال القص وقوالبه.»[21]

وفي السياق ذاته، يرى الناقد عبد الله إبراهيم أنّ هناك نوعا آخر من الروايات هو شديد القرب والمشابهة بالسيرة الذاتية، وهو ما يسمى بـ " رواية الشخصية الواحدة ". إنّ « فصيلة روايات الشخصية الواحدة تجد نفسها، مهما اعترضتها من صعاب، شديدة القرب إلى السيرة، فكلاهما يعنيان بشخصية مركزية. على ألاّ يفهم من ذلك أنّ الرواية إنما هي هذه الفصيلة، إذ أنّ هذه المماثلات لا تحجب أنّ الرواية على العموم تتنازعها عدة انتماءات، حيث يؤطر أفعال الشخصيات، أو شخصيات متضافرة في علاقتها ترفد الحدث بأفعالها، فيما السيرة تقترن بحياة فرد، وعبر منظوره الشخصي تتشكّل الحيوات الأخرى. وعلى الرغم ممّا يمكن عدّه تمايزا بينهما، فإنّ ذلك التمايز لا يخفض من درجة التفاعل المستمر بين الاثنين، وصيغة السرد المباشر إنّما هي إحدى الخصائص التي تصلهما. صحيح أن مسار التلقي يدفع بسلسلة من الاختلافات، من ذلك أن أفق انتظار القارئ يحدّد نوع التلقي، ففي نهاية الأمر، لا يمكن لأحد أن يخرق قناعات المتلقي، في أنّ الرواية عمل متخيّل، والسيرة وثيقة لها بعد واقعي، ذلك الأفق بما يرتبه من هواجس، يوجّه سير القراءة إلى هدف محدّد في أثناء قراءة كل من الرواية والسيرة. وعلى أية حال، لا يمكن تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقي، إنه فيما يخص الرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية، ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للآخرين.»[22]

---

[21] جابر عصفور: زمن الرواية، ص 214.
[22] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 666.

ومن ثمّ، أخلص إلى أنّ ما يميّز السيرة الذاتية عن الرواية هو أنّ الأولى كتابة تبرز الأنا وتؤكد حضوره وتفرّده، وتعبّر عن تجربة شخصية واقعية لها بعد وثائقي من خلال صوت واحد هو صوت صاحبها، أمّا الثانية، فبالإضافة إلى كونها تعبّر عن هذه الذاتية بقوة لأنّ من « طبيعتها كفن أن تمتح من معاناة صاحبها الروحية والنفسية والفكرية »[23]، فإنها تفعل ذلك من خلال تعددية في الأصوات معتمدة على التخييل واللاتخييل معا. ويبقى الحكم في الأخير للمتلقي الذي يحدّد عبر ممارسته القرائية للنص إن كان ما قرأه رواية أم سيرة ذاتية أم أنه مزيج بينهما.

ومهما يكن من أمر، فإنه يمكن الجزم بأنّ علاقة الرواية بذكريات صاحبها وثيقة وقوية، خاصة في العمل الأول كما سبق وأن أشرت إلى ذلك، فكل رواية هي في جوهرها سيرة ذاتية، ولكن ليس كل سيرة ذاتية هي رواية، إلاّ بمقدار ما يستعين فيها صاحبها بالتخييل الروائي.

إنّ توسّل السيرة الذاتية بالتخييل يجعلها قريبة من الرواية، شديدة التداخل بها. فمهما كانت السيرة الذاتية تاريخية فإنها تحتفظ بأدبية معينة تدخلها ضمن إطار الفن. فلم تعد السيرة الذاتية على الإطلاق إعادة أمينة لكل تفاصيل حياة صاحبها، إذ لا بدّ من وجود تحوير أو تغيير بزيادة أو نقصان، ولا بدّ من وجود عملية انتقائية يقوم بها الكاتب من أجل اختيار ما يتناسب مع الظروف الاجتماعية والثقافية التي يحياها.

ولذلك نرى أنّ « الانزياح الإيجابي في السيرة الذاتية، هو غالبا ذلك الذي تلتقي فيه الهموم الذاتية مع البحث الدائم والشقي عن قيم إيجابية مفتقدة في الواقع، فهو انزياح معبّر عن طموح كامل لتصحيح مسيرة حياة فردية مليئة بالإحباط،

---

[23] نبيل سليمان: بمثابة البيان الروائي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1998م، ص 102.

وذلك في سياق حياة جماعية دافقة ومليئة بالتطلّعات نحو كلّ ما هو مستقبلي. إنّ الذات الفردية لا تجد علاجا حقيقيا لمشاكلها الخاصة، إلاّ بالتلاحم مع الطموحات الجماعية ذات المضمون الإنساني الشمولي.»[24]

وهذا ما كان قد أشار إليه فرويد Freud قبلا عندما قال بأنّ كتابة السيرة الذاتية إنّما هي تصحيح لمسيرة حياة الفرد من الأخطاء لجعلها أكثر مثالية. فجميل أن تعبّر السيرة الذاتية عن حضور الأنا وتفرّده، ولكن الأجمل أن يكون ذلك ضمن نظرة شمولية للعالم. وهذه النظرة الإنسانية والشمولية هي ما تعبّر عنه الرواية. ولهذا « نجد أنّ فرانسوا مورباك قد " انحاز إلى الرواية بالقياس إلى السيرة الذاتية، لأنّ الأولى تعبّر عن الجوهري فينا أنفسنا، ولأنّ المتخيّل هو وحده الذي لا يكذب، إذ إنه يشق بابا سريا في حياة إنسان ما، تلج منه روحه المجهولة إلى ما يخرجها عن كل شكل من أشكال الرقابة. وقد أقام ألبير تيبوديه تعارضا ثنائيا بين الرواية التي رآها عميقة متنوعة والسيرة الذاتية التي رآها سطحية مبسطة. أمّا جان بول سارتر الذي نشر جانبا من سيرته الذاتية بعنوان " الكلمات " فقد قرّر أن يكمل عمله في القالب التخييلي للرواية، قائلا: " لقد حان الوقت لكي أقول الحقيقة، أخيرا، لكن لا يمكن أن أقولها إلاّ في عمل تخييلي".»[25]

وهذه شهادات لكبار الكتّاب يعلنون فيها انحيازهم للكتابة الروائية دون التخلي عن مشروع كتابة سيرهم الذاتية، وذلك بالاستعانة بما يتيحه التخييل الروائي من إمكانات تعبيرية واسعة في دمج الأبعاد الذاتية للأحداث بالأبعاد المتخيلة ومزجهما معا. ولكن في هذه الحال، لا نحصل على سيرة ذاتية خالصة، ولا على رواية خالصة، وإنّما نحصل على ما أطلق عليه النقاد مصطلح " رواية

(24) حميد لحمداني: في التنظير والممارسة- دراسات في الرواية المغربية-، ص 69.
(25) ينظر، جابر عصفور: زمن الرواية، ص 213.

السيرة الذاتية "، « وهي الرواية التي تنطوي على حياة كاتبها، كلها أو بعضها، وتكشف عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسّد العيني الخاص لأحوال هذه الحياة في تفرّدها الشخصي.»[26]

فرواية السيرة الذاتية، إذن، هي جنس هجين نتج عن مدى التلاقح والتمازج والتداخل الذي حدث بين جنس الرواية وجنس السيرة الذاتية. وهي إذ ذاك، تقع عند السطح البيني القائم بين الرواية والسيرة الذاتية، عند نقطة التماس والتقاطع بينهما، وهذا ما يجعلنا نتأكد من الحدود المرنة التي يتميّز بها كلا الجنسين، ممّا يدعونا في النهاية إلى إعادة النظر في نظرية الأجناس الأدبية من جديد.

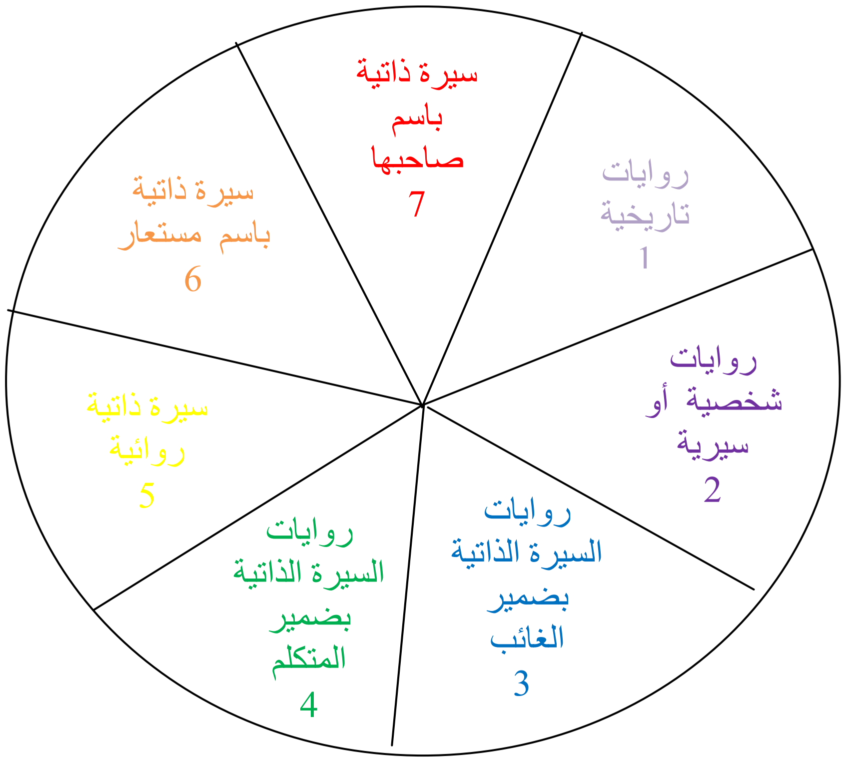
(26) المرجع نفسه، ص 177.

* ثالثا: الميثاق الروائي والميثاق السير ذاتي:

يصوغ جورج ماي George May في كتابه حول السيرة الذاتية « نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استنادا إلى درجة حضور أو غياب التجارب الحقيقية في النصوص، ويفترض وجود سلّم من الألوان المعبّرة رمزيا عن تلك العلاقات، سلّم تندرج فيه الألوان من البنفسجي إلى الأحمر، ففي الرقعة الأولى البنفسجية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك " الفرسان الثلاثة " و" الحرب والسلم " وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسية، لكن هذه الشخصية بعيدة عن شخصية الكاتب، بُعدا يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه، ومثال ذلك " أوجيني غرانده ". وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسية، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة، تكون الشخصية المركزية هنا صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، وهنا يمكن إدراج رواية " مدام بوفاري " بدلالة تأكيد فلوبير بأنه هي، ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، وتصلح

رواية " اعترافات فتى العصر" أنموذجا يبرهن على هذا الشكل من أشكال الرواية، وهي لا تنتسب إلى الرواية، بل إلى السيرة الذاتية، وإن شابها لا محالة قسط من الخيال الكبير، كما يلاحظ في كتابات " رستيف " و " بانيول " و " لامارتين ". أمّا الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسما مستعارا، كما عمل " أناتول فرانس " في رباعيته " نوزيار "، وأخيرا في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرّح بأسماء أصحابها وتتطرق إلى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كاتبها، وأمثلتها كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من " قصص الحياة ". »[27]

ويمكننا تلخيص هذه التصنيفات في الشكل الآتي:



[27] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 667.

ما نلاحظه من خلال هذه الخطاطة، أنّ هذه التصنيفات التي وضعها جورج ماي ترتكز في الأساس على مدى حضور أو غياب شخصية الكاتب التي تعد البؤرة التي يدور حولها السرد والأحداث، فكلما كان حضور ذات الكاتب قليلا مال النص المنجَز إلى جنس الرواية، وكلما كان حضورها قويا مال النص إلى جنس السيرة الذاتية، هذا بالإضافة طبعا إلى نوعية الضمير المستخدم في الحكي إن كان ضمير المتكلم أم الغائب.

والحقيقة أنّ جورج ماي لم يكن الوحيد الذي تطرّق إلى السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية، وحاول التنظير لذلك، بل نجد كذلك فيليب لوجون قد عالج هذه المسألة في كتابه الشهير: ميثاق السيرة الذاتية Le pacte autobiographique. فكان أوّل وأهم ما فعله لوجون هو أنه وضع تعريفا وحدّا للسيرة الذاتية يفرّق بينها وبين باقي النصوص، فهي عنده « حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة.

يعرض هذا الحد عناصر تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة:

1- <u>شكل اللغة</u>: أ- حكي

ب- نثري.

2- <u>الموضوع المطروق</u>: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

3- <u>وضعية المؤلف</u>: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4- <u>وضعية السارد</u>: أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب- منظور استعادي للحكي.

ستكون السيرة الذاتية هي كل عمل يجمع في الوقت نفسه الشروط المشار إليها في كل صنف من هذه الأصناف. ولا تجمع الأنواع المشابهة للسيرة الذاتية كل تلك الشروط.»[28]

ولكن، يؤكد لوجون من جهة أخرى أنّ « هناك شرطان يتعلق بهما كل شيء، هما طبعا الشرطان اللذان يعارضان السيرة الذاتية (وباقي أشكال الأدب الشخصي في الوقت نفسه) مع السيرة ومع الرواية الشخصية: إنهما الشرطان (3) و(4 أ)، فلا وجود هنا لا لتبادل ولا لحرية معينة. فالتطابق إمّا أن يكون أو لا يكون، لا وجود لدرجة ممكنة، وكل شيء يقود إلى نتيجة سلبية.»[29]

والشرطان اللذان حدّدهما لوجون هما:

- تطابق المؤلف والسارد.
- تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ويضيف لوجون موضحا: « غالبا ما يتحدّد تطابق السارد والشخصية الرئيسية الذي تفترضه السيرة الذاتية، من خلال استعمال ضمير المتكلم، وهو ما يطلق عليه جيرار جينيت السرد " القصصي الذاتي " أثناء تصنيفه لـ " أصوات " الحكي، وهو تصنيف أقامه انطلاقا من أعمال تخييلية. غير أنّه يبيّن بوضوح كيف يمكن أن يوجد حكي بـ " ضمير المتكلم " دون أن يكون السارد نفسه هو الشخصية الرئيسية، وهو ما يطلق عليه، بشكل موسع أكثر، السرد " مماثل القصة " (*)، ويكفي أن نستمرّ في هذا التحليل لنرى كيف أنه يوجد، بالتمام، وفي

---

(28) فيليب لوجون: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 22-23.

(29) فيليب لوجون: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 24.

(*) **السرد القصصي الذاتي**: أي السارد هو البطل في حكيه، أما **السرد مماثل القصة**: السارد حاضر باعتباره شخصية في القصة التي يحكيها.

معنى معاكس، تطابق بين السارد والشخصية الرئيسية، دون أن يستعمل ضمير المتكلم.»[30]

ومعنى هذا أنه ليس شرطا أن يستخدم الكاتب ضمير المتكلم عندما يشرع في سرد تفاصيل سيرته الذاتية، فقد يستعمل ضمير الغائب مثلا. ولكن يبقى الشرطان السالفا الذكر ضروريا الوجود في حالة كتابة أية سيرة ذاتية، فيكون المؤلف هو نفسه الراوي والشخصية المركزية.

وقد وضع فيليب لوجون ميثاقا يضبط هذه العملية، ويضمن له التزام الكاتب بما حدده من قواعد وشروط، هذا الميثاق هو ما من شأنه أن يوهم أو يؤكد للقارئ بأنّ الذي بين يديه هو سيرة ذاتية وليس شيئا آخر. فالكاتب عندما يضع على الغلاف اسمه وعنوان مؤَلفه، يضع كذلك لفظة " سيرة ذاتية " ليبرهن لجمهور قرّائه أنّ مؤَلفه هذا هو فعلا مشروع سيرة ذاتية وليس رواية ولا أي نص إبداعي آخر.

وقد فرّق لوجون بين العقد Le contrat والميثاق Le pacte، إذ « يحيل العقد على دلالة أكثر نثرية، إننا عند كاتب شرعي. إنّ مصطلح عقد يستتبع ويفترض وجود قواعد صريحة، ثابتة ومعترف بها لاتفاق مشترك بين المؤلفين والقراء، بحضور الكاتب الشرعي الذي يتم التوقيع عنده على نفس العقد وفي نفس الوقت. وهو أمر لا يشابه في شيء واقع الأدب.»[31] إذن، العقد أكثر صرامة وتحديدا من الميثاق، وهو ما يتنافى وحرية الأدب وطبيعته. لذا اختار لوجون مصطلح " ميثاق " بدل مصطلح " عقد ".

وبقدر ما أحدثت هذه النظرية التي أتى بها فيليب لوجون من ضجة في الأوساط الأدبية والنقدية، بقدر ما تعرّضت لعدة اعتراضات وانتقادات، لأنه لا

---

(30) المرجع نفسه، ص 24-25.
(31) فيليب لوجون: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 13.

يمكن تطبيقها بصرامة على كل النصوص والمتون. « وقد أدرك لوجون - نفسه- أنه كان من المفروض تعميق الطرح الذي قدمه في " ميثاق السيرة الذاتية " من خلال الدفع به إلى الأمام وتجنب الموقف الدوغمائي الذي تبناه فيه، فمن المفروض فيمن يحتك بالسيرة الذاتية ويدرسها أن يبدأ بتحليل متن ما بدل الاقتراح المتسرّع للتعريف.»[32]

فكان الخطأ الذي وقع فيه لوجون هو أنّه وضع حدّا للسيرة الذاتية وتعريفا نظريا لها، فعندما أتى ليطبق، وجد أن هذا الحد ليس صحيحا دائما، وأشار للتجربة التي خاضها جورج ماي، والتي حاول من خلالها وضع تحديد للسيرة الذاتية انطلاقا من متن مكوّن من مئة نص. فكان وضع التعريف عند لوجون هو نقطة الانطلاق، بينما كان الانطلاق من مئة نص هو السبيل للوصول إلى تعريف عند ماي.

« ويقرّ فيليب لوجون بأنه كان عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مثل هذه التعددية في المعنى أثناء استخدامه للفظة " السيرة الذاتية " التي أخذت من انجلترا في بداية القرن التاسع عشر، لتدل على معنيين متجاورين لكنهما مختلفان مع ذلك:

- المعنى الأول (وهو الذي اختاره) هو الذي يقترحه لاروس سنة 1866: " حياة فرد ما مكتوبة من طرفه "، معارضا السيرة الذاتية التي هي نوع من الاعتراف مع المذكرات التي تروي أحداثا يمكن أن تكون غريبة عن السارد.

- المعنى الثاني (وهو أكثر عمومية من الأول) وهو الذي يحدد السيرة الذاتية باعتبارها كل نص يبدو أن مؤلفه يعبّر فيه عن حياته وإحساساته، مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلف/ وهذا المعنى هو الذي قصده فابيرو في "

---

(32) المرجع نفسه، ص 9.

المعجم الكوني للأدب " (1876) الذي يقول فيه بأنّ السيرة الذاتية عمل أدبي، رواية، سواء كان قصيدة أو مقالة فلسفية، الخ...قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم إحساساته. وسيقرّر القارئ ما إذا كانت مقصدية المؤلف ضمنية أو لا.

ويعكس هذا التعريف الثاني بروز طريقة جديدة للقراءة فضلا عن ظهور نمط جديد من الكتابة، لذلك نجد فابيرو يعلق على تعريفه بمصطلحات تهزّ كل دفاع عن المعنى المحدّد: " تترك السيرة الذاتية مكانا للاستلهام، ومن يكتبها ليس ملزما البتة بأن يكون دقيقا حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات." »[33]

فإذا ما اتفقنا على اعتبار أنّ المعنى الأول يخص السيرة الذاتية كما هو متعارف عليها بين النقاد والأدباء، فإنه يمكن اعتبار المعنى الثاني خاصا بالسيرة الروائية أو برواية السيرة الذاتية لأنه يجمع كلا من التحقيق والتخييل معا بنسب متفاوتة من كاتب إلى آخر، ومن نص إلى نص آخر.

والواضح أن هذا النوع الجديد الذي يعبّر عنه المعنى الثاني الذي أتى به فابيرو كان موجودا، ولكن المصطلح لم يكن قد وجد أو اتفق عليه بعد، وهذا حال كل نوع جديد. « إنّ الممارسات النصية تظهر أوّلا، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي يكون عليه وقبل وضوح القواعد العامة وثباتها النسبي، وما إن تتكاثر النصوص حتى تندرج ضمن نوع جديد، ينتظم تحت إطار تسمية تشير إلى ذلك النوع، والمصطلح المركب " سيرة روائية " يؤدي وظائف، ويحلّ جانبا من مشكلات النوع السردي الجديد، ويقرّر درجة الصلة مع الموارد التي تحدّر منها. إنه فيما يخصّ أمر الوظيفة، يدمج بين الوثائقي والتخيلي، ويرتب العلاقة فيما

[33] فيليب لوجون: السيرة الذاتية- الميثاق والتاريخ الأدبي-، ص 10-11.

بينهما على أساس التفاعل الحرّ الذي لا يرهن نفسه بانتماء محدّد إلى أيّ منهما. وإنّه فيما يتّصل بإشكالية النوع يحيل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات منجزة قدّمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخهما، وأخيرا فيما يتعلق بالأصول فإنّ المصطلح، يربط هذه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفوعة إلى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب.»[34]

ويقرّر فيليب لوجون نقده لما كان قد طرحه فيما يخص النصوص السير ذاتية وضرورة توفرها على الشرطين اللذين وضعهما بكل صرامة. إذ أدرك مرّة أخرى أنه يقف حائرا أمام نصوص لا يمكن تصنيفها، ولا تخضع آليا لما كان قد وضعه من قواعد وحدود. ويعترف « إنّ مجال ما أطلقنا عليه " محور " الفعل السير ذاتي (تطابق عنصر المؤلف/ السارد/ الشخصية، والإيمان بالطابع الواقعي للموضوع المطروق في النص)، يفلت في أغلب الأحيان من التغير. وبالفعل، فإنّ تلك القواعد لا تكون " مركز " الفعل السير ذاتي إلاّ لأنه من المثبت أنها لا تخضع للتغيير. غير أنه في الوقت الذي تبدو فيه هذه النقط المحورية مطلقة، هناك عناصر هامشية أو محيطية في كل نوع (وكذا في النظام الإجمالي للأنواع الأدبية) تظلّ مبهمة، مناطق حيث تكون التمييزات غير مهمة، وحيث تكون عدة أنماط من الفاعلية الأدبية مختلطة. وفي التغير في هذه المناطق غير المحدّدة جيدا وبالنسبة لهذه المعايير غير الأساسية.»[35]

ومن ثمّ، أخلص إلى أنّ المعايير التي يضعها النقاد للتمييز بين النصوص، وإدراجها ضمن أنواع محددة لا تكون مضبوطة أبدا، وليست بالمطلقة دائما، إذ هناك نصوص لا يمكن تصنيفها لأن هناك عناصر هامشية للنوع تساهم في تغيير تلك المعايير. ولهذا يكمن الخطر في « التشبث بالحدود الصارمة ومحاولة الفصل

---

(34) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 694.
(35) فيليب لوجون: السيرة الذاتية- الميثاق والتاريخ الأدبي-، ص 96.

الميكانيكي بين الأجناس الأدبية. لم يعد هناك مجال للتسليم المطلق بنتائج لوجان، وما زعمه في قوله: " السيرة الذاتية لا تحتوي درجات، إنها كل شيء أو لا شيء."

" L’autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c’est tout ou rien."

أثبتت عدم صلاحيتها.»[36]

فإذا ما قارنا بين طرح فيليب لوجون وطرح جورج ماي، لوجدنا أنّ تصنيفات جورج ماي تبقى أكثر استيعابا للممارسات النصية الحديثة والمعاصرة، إذ تتميّز بمرونة وشمولية أكبر بكثير من تلك التي وضعها لوجون. فقد نفى هذا الأخير تكون هناك درجات، أمّا ماي فقد أكّد وجودها وإمكانية العثور على نصوص بينية " بين بين "- إن صحّ التعبير-، فهناك الرواية، وهناك رواية السيرة الذاتية، وهناك السيرة الروائية، وهناك السيرة الذاتية..الخ حسب درجة استثمار الكاتب لإمكانات التخيل الروائي في سيرته الذاتية. إنّ نسبة هذا التوظيف تختلف من نص إلى نص آخر، وعلى الناقد أن يدرك هذا، واستنادا على هذا الإدراك، يكون تصنيف النص في خانة السيرة، الرواية أو ما بينهما.

ويبقى في الأخير أن أشير إلى أن كتابة السيرة الذاتية كتابة منفتحة على العديد من الفنون والأجناس الأدبية وذلك لما تتميّز به من مرونة. « فهي تتموقع عند السطح البيني القائم بين الأدب ومجال كامل من الكتابة في التحليل النفسي، والموسيقى، والأنثروبولوجيا، والسياسة، والفلسفة، والتاريخ، وما إلى ذلك.»[37] بالإضافة إلى تقاطعاتها مع كتابة اليوميات والمذكرات والاعترافات وخاصة الرواية في الفترة الأخيرة.

---

[36] خديجة زعتر: السيرة الذاتية في الأدب العربي- جبرا إبراهيم جبرا نموذجا-، ص 166.

[37] ج.هيو. سلفرمان: نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م، ص 144.

وممّا لا ريب فيه، أنّ السيرة الذاتية المعلن عنها بميثاق واضح وصحيح لا تطرح إشكالا، إنّما الإشكال كله في النصوص التي يلتبس في أمرها إن كانت سيرة أم جنسا أخر، وهي في مجملها:

1- النصوص الغفل التي لم يعلن عن انتمائها لأيّ جنس أدبي.

2- النصوص التي يتقنّع كتابها بأسماء مستعارة كنوع من التخفي.

3- وأخيرا، النصوص التي يتم تصنيفها تصنيفات مضللة، وتوضع في صفحتها الأولى مواثيق لا توافق نية الكاتب، كأن يعلن الكاتب أنها رواية وهي في واقع الأمر سيرة ذاتية أو سيرة روائية..

وهذا النوع الثالث من النصوص، هو الذي اخترته ليكون موضوع دراستي، بحثا مني عن مدى التزام الكاتب بالميثاق السيري أو الميثاق الروائي المبرم بينه وبين قارئه ليوهمه بصدق مشروعه وبالتزامه. وقد ارتأيت أن نص " جبرا إبراهيم جبرا " الموسوم بـ " البحث عن وليد مسعود " يلبي بعض ما أردت الكشف عنه في القسم الأول من هذا الفصل.

* رابعا: الرواية السير ذاتية وسؤال التجنيس:

- البحث عن وليد مسعود لجبرا نموذجا-

أوّل ما يطالعنا في هذا العمل المكتوب اسم المؤلف وعنوان النص وكلمة " رواية "، ويعني هذا أنّ الكاتب قد أبرم اتفاقا مع قرائه مفاده أنّ هذا النص الإبداعي إنما هو رواية. فالميثاق المتفق عليه هو ميثاق روائي، وعليه، فإنّ القارئ يضع في حسبانه بأنّ ما سيسرد عليه من أحداث، وما سيتعرّف عليه من شخصيات في هذا النص إنّما هو من محض خيال المؤلف. ويؤكد الكاتب زعمه ذلك بنص آخر وضعه في الصفحة الموالية، وهو قوله: « هذه الرواية من خلق الخيال. وإذا وجد أي شبه بين أشخاصها أو أسمائهم وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلاّ من محض الصدفة، وخاليا من كل قصد.»[37] وهو ما نعثر عليه أيضا في مقدمة روايته " السفينة " (1970).

والواقع أنه لا يمكن التسليم بهذا الزعم وتصديقه بصفة مطلقة، إذ حين نقرأ الروايتين نجد فيهما بعضا من حياة الكاتب وتجاربه المعيشة خاصة في رواية " البحث عن وليد مسعود ". وإيراد مثل هذا التأكيد في بداية الرواية يثير نوعا من الرّيب في صحة زعم الكاتب، ويدعو القارئ الفطن إلى التعامل مع النص بشيء من الحذر والتريّث، لأنه أبدا لا يمكن التسليم بما يضعه الكاتب من مواثيق بينه

[37] جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط1، 1978م، ص 5.

وبين متلقيه من جهة، ومن جهة أخرى، لا ينبغي التسليم أيضا بصفاء النوع أو الجنس ما دام هناك دوما تداخل وتقاطع بين الأجناس، وبالذات بين الرواية والسيرة الذاتية.

وفي كتاباته الكثيرة وحواراته المتعددة، يصرّح جبرا بأنّ « الخلق الروائي مهما زعم صاحبه أنه يوجد فيه شخصيات لا علاقة لها بتجربته الخاصة هو، في الواقع، في نصفه أو أكثر، ذاكري، الذاكرة هنا متفاعلة مع شيء آخر كامن في النفس، وهو ما يسمّى بالإنكليزيةِ Creativity – أي الإبداعية- القوّة الخلاّقة في كل من يريد أن يقوم بعمل روائي، أو يكتب قصيدة، أو يحقق أثرا لم يكن موجودا فيما مضى. هناك قوّتان: قوة الذاكرة، وقوة الخيال... إذا استطاع الإنسان أن يقيم الواحدة تجاه الأخرى ويوجد تفاعلا بينهما مستمرا فهو حينئذ، في طريقه إلى إبداع شيء يستحق البقاء..»[38]

وهذا اعتراف من جبرا بأنه يكتب تحت سيطرة الذاكرة التي لا غنى له عنها ولا لأيّ مبدع آخر، وتحت سيطرة الخيال أيضا. وهو يحاول دائما التوفيق بين هاتين القوتين ليوجد تفاعلا ديناميا بينهما يثمر في الأخير عن نص إبداعي يجمع المتخيل والواقعي بطريقة مذهلة.

تدور أحداث الرواية حول شخصية مركزية هي وليد مسعود، هذا الرجل الذي قرّر فجأة ودون سابق إنذار الرحيل بعيدا بطريقة غامضة وسرية تاركا خلفه ألف علامة استفهام تنتظر الجواب، لتأتي شخصيات كثيرة كانت تربطها به علاقات صداقة وحب وجنس، وتحاول حلّ اللغز. من هو وليد؟ أين اختفى؟ هل سيعود أم لا؟ لماذا رحل بهذه الطريقة المريبة؟..الخ. وبقدر ما يثير وليد مسعود من تساؤلات، فإنّ الشخصيات الأخرى التي تحاول الإجابة والبحث بصراحة

---

(38) جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، ص 161-162.

مذهلة، تجعلنا نتساءل: هؤلاء الرجال والنساء، عمّن هم في الحقيقة يتحدثون؟ هل هم المرآة، ووليد مسعود هو الوجه الذي يطل من أعماقها، أم أنه هو المرآة، ووجوههم تتصاعد من أعماقها كما هم أنفسهم لا يعرفونها؟.

تتميّز شخصيات الرواية بأنها شخصيات مثقفة، فهناك د. جواد حسني أستاذ جامعي، ومريم الصفار أستاذة جامعية، ود. طارق رؤوف طبيب نفساني، وكاظم إسماعيل محامي وكاتب..، وهي من نخبة المجتمع، إضافة إلى فاعليتها، فهي تعبّر عبر الرواية عن آلامها وآمالها، وتكشف عن سرّ تعلّقها ببطل الرواية وليد مسعود، هذا الفلسطيني الغائب الحاضر، المقتلع من جذوره. كما يعبّر هو نفسه عن بعض تطلعاته وطموحاته وخيباته.

والجدير بالذكر، أن جبرا كان قد أصدر هذه الرواية عام 1978م، بعدها بسنوات، قرّر كتابة فصول من سيرته الذاتية سمّاها " البئر الأولى " 1987م، واقتصر فيها على مرحلة طفولته، أي مرحلة تكوينه الأولى، والتي كان لها بالغ الأثر على حياته ومستقبله فيما بعد. وكان قبل ذلك، قد بثّ بعضا من ذكريات هذه الطفولة بين ثنايا ما كتبه من نصوص إبداعية خاصة القصص والروايات.

ويعلن جبرا عن ذلك بقوله: « عندما أخذت أراجع نفسي بشأن أحداث هذه الطفولة وجدت أنني عبر أكثر من أربعين سنة من الكتابة، استعرت الكثير منها في مقالاتي وقصصي القصيرة، وبخاصة في رواياتي. فهل أتناول بعض ما كتبته هناك كأجزاء إيضاحية أو قصصية، وأعيد كتابته في سياق جديد، كترجمة ذاتية صرف؟ لا، لن أفعل ذلك. ولأترك على حاله ما صنعته من طفولتي قصصا وأحداثا روائية، وللدارسين أن يستخلصوه ويفهموه كيفما شاءوا. ولأتناول ما لم أدخله في صياغتي تلك، وهو ليس بقليل..»[39] ويعترف في موضع آخر بأن

[39] جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى- فصول من سيرة ذاتية-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2001م، ص 8-9.

حياته كانت دائما محورا وموضوعا خصبا لكتاباته، « منذ بدأت الكتابة وجدت أن حياتي محور لا أستطيع الغنى عنه لما أريد أن أبتدعه من شخصيات وأحداث في أقاصيصي أو رواياتي، أو فيما أكتب من الشعر أو حتى النقد.»[40]

فجبرا يدرك أنّ الميثاق الذي أبرمه مع قرائه لا يمكن التسليم به مطلقا خاصة من قبل النقاد والباحثين، إذ ونحن نقرأ الرواية ينتابنا شعور بأن الكاتب موزع بين هذه الشخصيات كلها، في آرائها ومواقفها من الحياة والموت والفن والحب والسياسة والجنس..، فهي نفس آراء جبرا إبراهيم جبرا التي لطالما صرّح بها في مجموع كتاباته الإبداعية والنقدية، وكذا في محاضراته وحواراته.

وهو لا ينفي أبدا أن تكون شخصياته القصصية أو الروائية قريبة منه وتعكس بعض أفكاره، ويؤكد ذلك بقوله: « لا شكّ أن أشخاصي مشدودون إلي، وهذا شيء أؤكد عليه، ولا أتحايل عليه أصلا. وهم مشدودون إلى نفسي لا كشخص فقط، وإنما كإنسان عرف أناسا آخرين. هناك ألوان من الشخصيات هم الأناس الذين عرفتهم أو عرفت أمثالهم عبر حياتي وتجاربي المتواصلة.»[41]

وبغية الكشف عن مدى صحة الميثاق الروائي المبرم بين الكاتب وجمهور قرائه، سأحاول إثبات إدّعائي بأنه لا وجود لجنس أدبي خالص. فقد زعمت من قبل بأن نص جبرا " البحث عن وليد مسعود " ليس رواية خالصة، ولا سيرة ذاتية خالصة، وإنما هو يجمع بين الجنسين بنسب متفاوتة. ولتأكيد هذه الزعم، والتحقق من صحة ما ذهبت إليه، سأوازن بين ما جاء في الرواية من أحداث ووقائع خاصة تلك التي تتعلق بالبطل " وليد مسعود "، وبين ما ورد في سيرة

---

(40) جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978م، ص 82.
(41) جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، ص 155.

جبرا الذاتية " البئر الأولى ". وأقارن بينهما لألمس مدى التقارب والتجاذب والتشابه وحتى الاختلاف الواقع بينهما.

من بين ما يجمع الكاتب " جبرا " والبطل " وليد مسعود "، ويوحي بأنهما شخص واحد أو وجهان لعملة واحدة مايلي:

1- كلاهما فلسطيني من بيت لحم، يحملان الأحلام والتطلعات والطموحات نفسها، ويعيشان واقعا فلسطينيا وعربيا واحدا، وكل منهما يرى الحياة والأشياء من خلال هذا المنظور. يقول جبرا:« أصبحت أرى كلّ شيء من خلال المنظور الفلسطيني، أو من خلال منظور التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية، بكل ما يتصل بفلسطين من معان قد تكون، في البدء، معاني الفضيلة والحب.. معاني الآلام والصلب، ثم المعاني السياسية اللاحقة التي يعرفها كل فلسطيني.. وبعد ذلك معاني المنفى الفلسطيني.. فهذه كلها سواء أردت أم لم ترد عناصر تفعل فعلها الدائم في النفس وفي الذاكرة، وتكتب وأنت متأثر بها دون أن تعي.»[42]

وفي حوار أجراه د. جواد حسني في الرواية مع إحدى السيدات الفلسطينيات السيدة رباح كمال حول مدى معرفتها بوليد مسعود، قالت: « هناك فلسطينيون كثيرون كانوا يعرفونه. أتدري من يستطيع أن يخبرك عن طفولته؟ صديق قديم من أصدقاء عائلته، التقيت به قبل سنوات في عمان بمحض الصدفة. كنا نؤثث بيتا لأخي، فذهبنا إلى نجار هناك اسمه عيسى ناصر. محله مشهور. ولمّا علمت أنه من بيت لحم، سألته، كما قد تسألني أنت: أتعرف رجلا اسمه وليد مسعود؟ ففرح لسؤالي، وقال: وهل تعرفينه أنت؟ قلت: صديق قديم عزيز.. قال: حسنا، سأرتب لك خصما عشرة بالمئة، من أجل وليد.»[43]

---

[42] جبرا إبراهيم جبرا: معايشة النمرة وأوراق أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992م، ص 236-235.

[43] جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 23.

2- كل منهما عانى الفقر والحاجة، ونشأ نشأة بائسة. فقد أشار جبرا في البئر الأولى إلى البيت الفقير الذي ولد فيه وإلى الأسرة المعدمة التي ينتمي إليها، ولم يعتبر يوما الفقر حاجزا دون استمتاعه بالحياة، يقول: « لم أشعر قط أنّ للفقر قدرة أو قوة تمنعني من تذوق الحياة والتمتع بها.»(44)

ويظهر هذا الفقر من خلال وصفه لدارهم التي كان يسكنها مع أهله « كانت دارنا تتألف من غرفة صغيرة مبنية من الحجر الخشن، تتصل بها حاكورة فيها شجرتا رمان وشجرة لوز أو شجرتان، وتينة كبيرة، وعلى مقربة منها " الخشيّة " المبنية أيضا من حجر خشن، وأمامها حوش مبلّط بالحجارة، تتوسطه خرزة البئر(...) وكانت غرفتنا وخشيّتنا كلتاهما مسقوفتين بالأحطاب، وجذوع الأشجار والأغصان، من الداخل، ظاهرة التفاصيل في السقف المنخفض، وهي تتداخل تداخلا كثيفا، إذ تمتد من حائط إلى حائط، وقد لبّدت بالطين والتراب، (...) وكثيرا ما كنت أستلقي على ظهري، على أرض الغرفة الترابي، أو على الحصيرة، وأرقب مصارعة الجرذان المعشعشة بين أحطاب السقف.»(45)

وفي المقابل، يصف وليد مسعود بيوت بيت لحم وأسرها الفقيرة، « وكانت البيوت التي يسكنونها- كل عائلة قد تبلغ العشرة بأفرادها تقيم في غرفة واحدة- هي البيوت التي هاجر منها أصحابها أو تردّت مع الزمن والإهمال، أو أنها شبه أكواخ أقيمت في الحواكير للدواب أو للنواطير فيما مضى جعلت الجرذان فيها أوكارا لها، سقوفها من الأحطاب، وعلى السطح غطيت بتراب وحصى، وكبست بالدرداس. غذاؤهم الزعتر والزيت والزيتون، والعدس، وخبز الطابون أو التنور.»(46)

---

(44) ينظر، فيصل دراج: رواية جبرا إبراهيم جبرا: فلسطيني الأحلام أو الفلسطيني المستحيل، ضمن كتاب القلق وتمجيد الحياة، ص 22.

(45) جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ص 32-33.

(46) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 182-183.

3- كلاهما مسيحي، تربى تربية دينية، وتشرّب بروح المسيح. يقول جبرا في البئر الأولى على لسان والده: « ويسوع، مثلنا تماما، كان فقيرا، معدما. انظروا كيف أنه ولد في مغارة تعتلف فيها الحيوانات في الشتاء. كان البرد قارسا، والثلج يتساقط. فوضعته أمه المسكينة المتعبة في المعلف، ليدفأ، وعندما كبر، كان يمشي في طرقات بيت لحم والناصرة والقدس مثلنا حافيا، وبثياب قليلة، وممزقة، نهبا لزمهرير الشتاء وقيظ الصيف. إنّ الطبيعة قاسية، ولا نقدر جميعا على تحمل قسوتها كما فعل السيد المسيح، ولكن علينا، رغم كل شيء، أن نقتدي به. وطوبى للفقراء، لأنهم سيرثون جنة الله..»[47]

فعلى الرغم من النشأة البائسة التي نشأها جبرا، ومن الحرمان الذي عاناه، إلاّ أنه وبفضل تمسّكه بقيم السيد المسيح وأخلاقه، استطاع أن يتجاوز كل ذلك ويحوّله من ضعف إلى قوة كامنة في قرارة نفسه المحبة للحياة، التوّاقة للاستمتاع بكل ما تقع عليه عيناه.

أمّا وليد مسعود، فقد دخل الدير ليصبح راهبا فيما بعد، ولتعلم أشياء كثيرة في الكنيسة، وكان مؤمنا بالمسيح حتى النخاع، إذ اعتبره منقذ العالم ومغيّره. يقول: « ويوم هربت من الدير مع سليمان ومراد لنتنسك في كهف من كهوف الوادي السحيقة، بعد ذلك بسنوات، هل كنت إلاّ مدفوعا بتلك الرغبة الجامحة، الغامضة، في الاتصال بمشيئة الله لعلني أفهم شيئا منها؟ كيف كان لنا أن نجعل الآخرين يفهمون نشوتنا الداخلية ومحاولتنا تغيير أنفسنا تمهيدا لتغييرهم هم؟. عندما كبرت، وجدت أن الكثيرين أرادوا تغيير العالم، وتغيير التاريخ، وأدركت أن تصوراتي الطفولية كان هناك من جعل لها منطلقا. وهيأ لها نظريات

---

[47] جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ص 76.

وثورات، وأنا ما زلت مأخوذا بكلمات المسيح من أن المساكين الفقراء سوف يرثون الأرض.»[48]

4- كل منهما كان متميّزا منذ الصغر، متفوقا في دراسته، محبا للقراءة واللجوء إلى الطبيعة. فقد كان جبرا يحسن قراءة الكتب الدينية المكتوبة بالسريالية والعربية، يصرّح بذلك فيقول: « وكان أنني تعلّمت أن أقرأ أي نص، بالسريالية أو العربية، عدلا، أو بالمقلوب، ولا فرق..»[49]

وعلى غرار جبرا، كان وليد مسعود أيضا شديد الشغف بالقراءة، يقول: « كنت أقرأ كتبا من كل نوع، علنا وسرّا، كتبا بالعربية والإيطالية واللاتينية والانكليزية، وأكتب على هوامشها تعليقات، أشعر أن عليّ أن أحوّلها يوما إلى دراسات تعينني في استيضاح أسرار كثيرة غير أسرار الكنيسة التي تحثنا على التأمل في كتب الكلية الاكليريكية.»[50]

5- كلاهما صوّر الزلزال الذي هزّ فلسطين عام 1927م وفق منظوره الخاص به. يقول جبرا في البئر الأولى: « في عام 1927 وقع زلزال في فلسطين أرعب الناس، وكان أشد وقعه في مدينة نابلس، حيث سقطت من جرّائه بيوت كثيرة، وراح العديد من الضحايا. وبيت لحم كذلك تهدمت فيها منازل لا تحصى، ولا سيما القديمة المتداعية، وتصدّعت مبان كثيرة، وانشقّت الأرض في أماكن مختلفة، مما أوقع الهلع في القلوب، وراح الأهالي يصلّون صباحا ومساء كل يوم، عسى أن يغفر الله لهم ويدفع عنهم شدته وغضبه.»[51]

ويصف وليد مسعود المشهد المخيف لهذا الزلزال الذي وقع عندما كان صغيرا، إذ يقول: « وكلما تطلعت بعيدا إلى التلال والوديان، والجبال البنفسجية

---

[48] جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 186.
[49] جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ص 56.
[50] جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 188.
[51] جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ص 94.

التي تتماوج وراءها، أحسست بأنها حية بالبراكين الكامنة فيها، وأن بوسعها أن تنفجر بين حين وآخر بحمم لعلها تغيّر كل شيء، ولكنها لا تفعل ذلك، متذكرا زلزال عام 1927. شهدت الزلزال وأنا طفل في السادسة. لقد خضّ الأرض كما لو خضّتها ريح رهيبة. كنت جالسا على الأرض مع غيري من الأطفال في المدرسة الصغيرة، فحسبت أن الريح الهادرة هزّت البنيان القديم هزّا عنيفا. ولما انطلق الصبية مذعورين إلى الخارج، انطلقت معهم ورأيت الحجارة تتساقط كتلا من أعلى المبنى العتيق المقابل، وتتكوّن أمام عينيّ في ركام أبيض مريع. واتجهت أبصارنا من الخرابة التي نحن فيها نحو كنيسة المهد نستنجد الله لإنقاذنا. وسمعت بعض الكبار يقولون: إن كان هذا يوم القيامة فهل سيدفننا الله تحت الأنقاض ليقيمنا من تحتها مرة أخرى؟.»[52]

ونلاحظ هنا مدى التطابق الموجود في وصفهما للزلزال وتصويرهما له، حتى إنّ وليد نفسه عندما شهد الزلزال كان في السادسة وهو نفس عمر جبرا الطفل الذي ولد عام 1920. من هنا يمكن الجزم بأن وليد في هذه الرواية هو نفسه جبرا في الواقع.

6- لكل منهما ذكريات ترجع إلى مرحلة الطفولة، حاول جبرا استرجاعها في البئر الأولى، من ذلك حادثة عراكه مع صبية الحي عراكا شديدا كان فيه الضحية، « وبينهم أخوان مشهوران بالعضّ (...) وعضّني أحد الأخوين في خذي عضة انتزعت قسما من جلدي ولحمي. وفي الوقت نفسه غرز الآخر أسنانه في صدري وكاد يقتلع حلمتي، ولم يتركاني إلاّ عندما رأيا الدم يملأ وجهي ويسيل على ثيابهما، وأنا أزعق وأبكي.»[53]

---

[52] جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 178-179.
[53] جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ص 45.

وقد تركت هذه الحادثة أثرا بالغا لدى جبرا الطفل، وهو تقريبا المشهد الدرامي ذاته الذي نلحظه عند وليد مسعود في الرواية، إذ تعارك مع أحد الصبية لأنه ربحه في اللعب بالبيض الملون يوم العيد الكبير، عيد الفصح. يصف ذلك قائلا: « وإذا هو فجأة يمسك بخناقي ويقول: " وليد، أرجع لي بيضاتي. " (...) فقلت: " ربحتها، وأنت راض، لن أرجعها. " قال: " والله إن لم ترجعها، أخنقك. " فدفعت بيدي الطليقة قبضته عن خناقي بأقصى قوتي، وفكّرت بأننا إذا تعاركنا، سوف تتحطم البيضات، وخطر لي أنني إذا استمرت المعركة، سأضع ما في يدي منها وما في جيبي على الرصيف، لكي أتحرر، فأبطحه أرضا، ولكنه لم يعطني فرصة للمباطحة، استدار عني مسرعا قرابة مترين، وانحنى ليلتقط حجرا كبيرا بحجم رأسه، وعاد رافعا الحجر بوجهي وعاط: " أرجعها. فعطت به: " انزل الحجر. " (...) ولم يخطر ببالي لحظة واحدة أنه سيستعمل الحجر فعلا. ولكنه دنا مني ولطمني به على وجهي لطمة عاتية أوقعتني على الأرض وأنا أصرخ، وغامت عيناي بغشاوة كثيفة، وحسبت أنني عميت. (...) ووضعت يدي على عيني وإذا الدم من حولها حارّ على يدي: لقد شجّ عظم الخد في الزاوية من عيني اليسرى.»(54)

7- كلاهما قام برحلة شكّلت منعطفا مؤثرا في حياته. فقد كانت الرحلة التي قام بها جبرا في طفولته رحلة مدرسية اكتشف من خلالها البئر منبع الحياة، يقول: « وأصابنا الإعياء وتصوّرت أننا سنموت، ولن يعرف أهلونا ما الذي حلّ بنا، إلاّ إذا أخبراتهم الغربان بمصيرنا... وفجأة انفرج التلّ أمامنا عن منحدر صخري هشّ ما كدنا نهبط فيه حتى رأينا على مسافة منا فوهة بئر من حجارة رتبت بشكل دائري، وعلى سطحها غطاء حديدي صدئ. ركضنا إلى البئر،

(54) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 185-186.

ورفعنا الغطاء ونحن نتدافع، والمعلم يحاول ضبط اندفاعنا لئلا يسقط أحدنا في البئر." سطل يا جماعة، ابحثوا عن سطل". لم يكن هناك سطل، والماء على عمق مترين أو أقل، ونحن نكاد نموت من الظمأ. ولكن المعلم كان واسع الحيلة، لأنه أفرغ " السفرطاس " الذي في كيسه من الطعام، وكان يتألف من وعائين. وصاح: " كل من يلبس حزاما، فليحله". جمع بضعة أحزمة، وربط أطرافها معا في حبل واحد أوثق نهايته، مع نهاية حزام آخر، في عروتي أحد الوعائين، وأدلاه في البئر. وأصعد الماء الذي كان يعدنا به طيلة ساعات العذاب... وشربنا واحدا واحدا، وكل منا يتصور أنه سيشرب البئر كلها. لقد كان الماء عذبا، رغم شوائبه الظاهرة، وباردا كالثلج، كما قال المعلم. أم أنه الظمأ الذي أوحى إلينا بذلك؟ »[55]

أمّا رحلة وليد مسعود، فقد كانت رحلة نسكية قام بها مع زميلين له في الدير، سليمان ومراد، كان هدفها التقرّب إلى الله والتفرغ لعبادته في كهف من الكهوف البعيدة عن البشر. وأثناء الرحلة كان اكتشافهم للبئر أمرا عظيما وبهيجا. « كان المرتفع أبعد مما ظننا. واضطررنا إلى التسلّق، والتشبث، حتى بلغنا السلسلة الحجرية. فتسلقناها، وإذا بكوخ مهدم تكوّرت جدرانه المنهارة قرب باب خشبي عتيق متآكل، وترامت حول الكوخ بضع حواكير، أشجارها يابسة، كانت في يوم مضى لوزا وتفاحا ومشمشا.. البئر، لا بد من بئر. أين البئر؟.. وعندما قفزنا إلى إحدى الحواكير كانت هناك خرزة كحجر الطاحون. إنها تلتمع، وقد تركت فيها الدلاء التي أدليت منها في عشرات السنين الغابرة حروزا وأخاديد.. وركضنا إليها، ورفعنا بابا حديديا صدئا عن وسطها. ماء. ماء. وكنت من العطش بحيث وددت لو أقفز إلى أعماق البئر وأغرق في مائها. لم تكن عميقة، ومع ذلك فإنّ الماء لم يكن في متناولنا. ولما قال سليمان إنّ الله يهيئ للإنسان ما يحتاج

[55] جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ص 167.

إليه، ولكنه لا يسهّل عليه الأمور لكي لا يكسل، صحت به: " بلاش فلسفة. أين السطل؟ هذا هو المهم. كل بئر لها سطل. " وانتشرنا في الحواكير نبحث عن السطل، وفجأة صاح مراد صيحة فرح، وعدنا إلى البئر وفي يده دلو مطعّج من تنك، محمرّ بالصدأ الكثيف. وكان بلا حبل ولا جنزير.. غير أنني لم أتردد، نزعت حزامي الجلدي الرفيع عن بنطلوني، وربطته بعلاّقة الدلو، وكلّي خوف من أن تسقط العلاّقة من مكانها لشدة الصدأ. وأعطاني سليمان حزامه أيضا وشددته بطرف حزامي، وأنزلت الدلو من وسط الخرزة، ومراد يهذرم لنفسه بالدعاء، وأنا أصيح: " يا رب، يا رب..." وبلغ الدلو الماء، ...، يظهر أن أحدا لم يكن قد سحب من تلك البئر بعد الشتاء الأخير، فالماء فيه مرتفع.. خبطت الماء بالدلو، ثم أنزلته إلى أعمق ما أستطيع، لكي أبدد ما على سطح الماء من أسن. ولما سحبته صعد يترنح مليئا بنعمة الله.. وشربنا. شربنا حتى انتفخنا. وملأنا الكرم القديم بصيحاتنا.»[56]

فعلى الرغم من اختلاف نوع الرحلة وهدفها بين جبرا ووليد، إلاّ أن أثرها تشابه لدى الاثنين حين اكتشافهما البئر، مصدر الماء وسر الحياة والوجود. حتى إنّ طريقة البحث عن البئر وسطلها واستخراج الماء كانت نفسها عند الاثنين مما يوحي بأنهما شخص واحد.

8- كل منهما مثقف، يتوق إلى الجمال والتوحّد به، وإنهما ليحملان الأفكار ذاتها. يتجلى ذلك من خلال شهادة جواد حسني عن وليد مسعود: « كان يقول أحيانا أنه لو عاش في عصر مضى، لربما استطاع أن يتحدث عن إمكانية إيجاد التوازن في الفن، في الدين، في التوحد بالجمال مثلا، على طريقة بعض قدامى المتصوفين. التوحد بالجمال بعبادته: المبالغة في العبارة، يقول، تبدو مضحكة.

---

[56] جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 124-125.

أعبادة، وهو لم يعرفها حتى في الدين؟ أيحرق بخورا؟ أيكتب قصائد لا يقرأها لأحد يتلوها ساعات الفجر كالأدعية؟ أيعانق امرأة جميلة (...) ويزعم أنه عبدها؟ وبعد ذلك؟ ومع ذلك، بعد التحدي، والعنف، بعد الصراع والضرب والمغامرة بكل شيء، فإن الجمال، في النهاية، هو الأهم، كان يقول. التأمل فيه، كتأمل الصوفي في ذات الله.»[57]

وهو نفس ما كان يصبو إليه جبرا وينشده. فقد كان موسوعي الثقافة بشهادة أصدقائه ومعاصريه، وكل من عرفه وقرأ له. ولطالما بحث عن مواطن الجمال في كل شيء، في الفن، في الأدب، في الرسم، في الطبيعة، وفي الحياة كلها.

9- كلاهما عاش غريبا مقتلعا من أرضه. فجبرا ولد في بيت لحم، وعاش فيها قبل أن ينتقل إلى القدس، ومن ثمّ رحل إلى بريطانيا ودمشق وبغداد وبيروت وأمريكا، ولكن القدس ظلّت أقدس مدينة عنده. إنّ « علاقة الكاتب بمدينته، مدينته الأولى، علاقة خاصة، استثنائية في آن واحد، إذ مهما ابتعد لا بد أن يعود إليها، وهذه العودة تتمثّل بأشكال متعددة. إنها النبع الذي يمتد في أعماقه، ويمنحه باستمرار مادة للكتابة والذكرى. ويبدو لي أن المدينة الحلم كلما ابتعدت جغرافيا كلما أصبحت أقرب إلى الكاتب.»[58]

وهذا ما يجسّده جبرا عبر إبداعاته وكتاباته المتعددة، فالقدس بالنسبة لجبرا لم تكن مجرّد مدينة أحبّها، فقد أحبّ بغداد كذلك لأنه استقرّ بها وعاش فيها طويلا، ولكن القدس ظلت عنده أكبر من مجرد مدينة، فهي جزء من كيانه، من ذاكرته، من وجوده، ومن كونه فلسطينيا. وابتعاده عنها رغما عنه، كان ابتعادا جسديا فقط، أمّا روحه فقد ظلت عالقة بكل شبر مقدّس فيها.

---

(57) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 14.
(58) عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، ص 110.

أمّا وليد، فهو أيضا من بيت لحم وعاش في القدس، واضطرّ للرحيل فيما بعد. وعلى الرغم من المكانة المرموقة التي تبوّأها بفضل جهوده وعمله الدؤوب، وشهرته كأديب وناقد في عواصم كثيرة، إلاّ أنّ إحساسه بالوحشة والغربة ظلّ يزداد يوما بعد يوم. في حوار جرى بين سميرة وأخيها كاظم الذي شنّ هجوما عنيفا ضدّ وليد بسبب غيرته من شهرته الأدبية، نجدها تؤكد على ذلك: « قالت سميرة: مهما يكن فإنه – أي وليد- ليس بقايا الأرستقراطية المنقرضة التي تتخيّلها يا كاظم. أنت تتشاطر في ذلك أكثر مما يجب. وليد مقتلع، وهذا أمر لا يحتاج إلى ذكاء كثير لرؤيته. وهو يحاول أن يجد الأرض يعيد فيها غرس جذوره. وإلاّ فإنه لن يستطيع أن يفكر، أن يكتب، أن يحقق شيئا. ولكن هل استطعت أن تكتنه ما في دخيلته؟ لا أظن. ماذا تعرف عن حياته أنت؟. »(59)

ويعبّر عيسى ناصر أحد معارف عائلة وليد عن القهر الذي كان يتعرّض له الفلسطينيون قائلا: « لقد كانت مصيبة الفلسطيني لا النفي عن مسقط رأسه فحسب، بل الصعوبة المفروضة عليه في التنقل من بلد إلى بلد، ورصده رصد المجرمين من أجهزة أمن لا تحصى أنواعها. وما من حكومة عربية إلاّ وتصرّح بالوحدة وتضع في الوقت نفسه ألف حاجز بين قطرها والقطر العربي الآخر. أمرنا لله. »(60)

ولن أحيد عن الصواب، إذا جزمت بحقيقة هذا الوضع، فهو الوضع عينه الذي كان يعانيه جبرا في تنقلاته من بلد إلى بلد عربي آخر. ولعل ذهابه إلى بغداد للعمل والاستقرار بها، كان نتيجة الصعوبات التي واجهته في دمشق عندما أراد التوجه إليها في بداية الأمر. ويبقى هذا مثال واحد فقط على ما عايشه جبرا الذي جسّد معاناته هذه من خلال بطله وليد في الرواية قيد الدراسة.

(59) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 68.
(60) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 110.

10- نلاحظ أنّ المدن نفسها تتكرّر في البئر الأولى وفي الرواية، وهي المدن التي زارها كل من جبرا كاتب السيرة، ووليد بطل الرواية. فكل منهما بعد أن انتقل من بيت لحم والقدس، زار أماكن عديدة إما للدراسة أو للعمل. ونذكر من ذلك: لندن، بيروت، دمشق، بغداد، إيطاليا، أمريكا...الخ.

11- شعور كل منهما بالغربة والاغتراب، وبقسوة الظروف التي أدّت بكل من جبرا ووليد إلى مغادرة فلسطين الوطن الأم، دفع بهما إلى محاولة إثبات الذات والتفوق في جميع الميادين. فكان النجاح تعويضا للإحساس بدفء الأرض والوطن. فجبرا مثلا كان رسّاما، شاعرا، ناقدا، روائيا، مفكّرا، مترجما، ومقاوما بشكل من الأشكال في جميع إبداعاته. فهو لم يرضخ للفقر والحرمان في الصغر، ولا لقسوة الظروف وظلم العدو في الكبر. واستطاع أن يحتل مكانة هامة بين مثقفي عصره، وأن يكون رمزا للمثقف الفاعل المنتج الذي يحسب له ألف حساب، وسيرته وأعماله تشهد على ذلك.

وكذلك كان وليد، هذا المواطن الفلسطيني الأصل، الذي أثبت ذاته في إدارة الأعمال، وفي الشؤون المصرفية، وكان سببا في ثراء العديد من الناس فلسطينيين وغير فلسطينيين، وكان إلى جانب ذلك ناقدا وكاتبا له العديد من المؤلفات. وأفكاره أفكار عميقة وبنّاءة نستشفها من خلال حواراته مع شخصيات الرواية، ومن خلال مواقفه من أمور الحياة. يقول عنه الحاج نوفل أحد أصدقائه:« فوليد إنما هو ذلك الفلسطيني الرافض، الرائد، الباني، الموحّد (إذا كان لأمتي أن تتوحّد)، العالم، المهندس، التكنولوجي، المجدّد، المحرّك للضمير العربي بعنف. وليد، كما عرفته، كان يرفض القيام بدور لا يتقنه. ودوره الأهم هو تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، على التمرّد على السلفية- تحقيقا للثورة العربية كلها. والثورة لديه ليست مجرد تغيير طبقي

في نظام الحكم، أو مجرد وضع اليسار مكان اليمين، أو بالعكس. الثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير، وإثبات قدرته على الصمود من جهة، وعلى العطاء من جهة. إذا لم استقرئ حياة وليد على هذا النحو، فإنني لن أفهمه. سأبقى أناقشه، وأخاصمه، وأحاجه، ولكنني أعلم أنه واحد من هؤلاء المنفيين، الذين من مواقع منفاهم يزعزعون العالم العربي ليعيد النظر في كل ما صنع وفكّر، ويملأون العالم ذكرا لاسم العربي، مهما تكن النعوت التي يطلقها عليه الأعداء، الذين تركبهم العقد النفسية تجاهه. أينما كان هناك بروز في علم، أو مال، أو فكر، أو أدب، أو تجديد، وجدت ذلك الفلسطيني المنفي، تراه فاعلا، محرّضا، منظّرا، محققا لكل ما هو مختلف. أينما كان هناك عمل جريء ينتهي إلى التضحية بالذات، وجدت الفلسطيني.»(61)

فلطالما أثار وليد إعجاب المحيطين به، وكان موضع فخر لهم، إنه نموذج مشرّف للفلسطيني المقاوم، الناجح، الرافض للظلم والذّل. يقول عنه د. جواد حسني، صديقه الذي لازمه عشرين سنة: « كيف كان لأيّ فلسطيني في مثل هذا الجو المرير، القاحل الفاجع، أن يفكّر، ويعمل، ويبني، ويكتب، وهو يقاوم العتاة والأقزام والمتجبرين أينما توجه؟ ومع ذلك، انظر، عاش وليد كما لم يعش واحد منا، كما لم تعش أنت وأنا: قاوم، وأنتج، وولّد ثراء، واستولد أفكارا، وترك أثرا سيشغلنا طويلا تحديد أبعاده.. ما هذا التناقض؟ أين التفسير؟ فقلت: كل ما أعرفه هو أن وليد أراد أن يأتي الحياة من جوانبها كلها..»(62)

وإذا كان وليد يرى الحياة جوهرة في كف الإنسان، عليه أن يقبلها ويمتّع ناظريه بألوانها، وبلآلئها، فإن جبرا أيضا كان محبّا لها، ومتفائلا إلى حدّ يصعب

(61) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 322-323.
(62) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 82-83.

فيه التمييز بين الحلم والواقع، ويؤكد ذلك بقوله:« أحلامي متداخلة بوقائع حياتي بشكل عجيب.»[63]

12- كل من جبرا ووليد كان كاتبا، ألف العديد من الكتب في مختلف الميادين، ولعلّ الشيء اللافت للانتباه، أنّ كلا منهما كتب سيرته الذاتية أو فصولا منها وسمّاها " البئر ". فجبرا كتب بعضا من سيرة حياته وسمّاها " البئر الأولى "، وعن سبب التسمية يقول: « بئر الطفولة... التي تجمعت فيها أولى التجارب والرؤى والأصوات، أولى الأفراح والأحزان والأشواق والمخاوف، التي جعلت تنهمر على الطفل، فأخذ إدراكه يتزايد ووعيه يتصاعد.»[64]

وبئر الطفولة هذه تمتد من 1920 إلى 1932م، وهذه المرحلة، هي مرحلة التكوين الأولى التي أثرت بذكرياتها البهيجة والمؤلمة على جبرا الطفل. فبعض الذكريات ظلت راسخة في ذاكرته لم تمحها السنون، وبثها في جميع ما كتب من قصص وروايات.

وبالموازاة، كان وليد مسعود كذلك كاتبا على درجة رفيعة من التوقّد والتألق والتميّز. ولعلّها ليست بالصدفة البريئة أن يكتب هو أيضا بعضا من سيرته الذاتية ويسميها " البئر ". ففي حوار دار بين مريم الصفار ود. جواد حسني وبعض الأصدقاء حول كتب وليد، إشارة إلى سيرته هذه، « وعندما نهضت مريم وبحركة من رأسها دفعت بشعرها السابل عن وجهها إلى كتفيها، والكأس الجميلة بيدها كوردة من الجنة، وتقدّمت من رفّ يحمل عددا من كتب وليد مسعود، صفت كلها معا وراحت تمرّ بأصبعها عليها وتعدها: " واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة... لم أكن أعلم أنه كتب هذه الكتب كلها. هل قرأتها يا إبراهيم؟

(63) ينظر، خديجة زعتر: السيرة الذاتية في الأدب العربي- جبرا إبراهيم جبرا نموذجا-، ص 333.
(64) جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ص 15.

- كلها، وناقشته في كل واحد منها وهو يكتبه.
- وأنت يا عامر؟
- قرأت معظمها. إنها تنضج بشخصيته التي كنت أعرفها جيدا، فأكاد أحزر ما في الكتاب قبل أن أقرأه. أفضلها في نظري " المفرد والمتعدد والمطلق". هل قرأته؟
- نعم. قد يكون أنضج كتبه، ولكنني فضلت عليه كتابه " البئر "، الذي يتحدث فيه عن طفولته، على نحو لم أعرف بالضبط هل هو سيرة ذاتية، أم محاولة روائية.

فقال جواد: إنه جزء من سيرته الذاتية. حثثته طويلا على كتابته. غير أنه كان قد أصبح لديه ثبات على طفولته، يدور حولها، ويتوقف عندها، ويكاد لا يتخطاها.»(65)

لقد بات أكيدا أنّ وليد مسعود هو جبرا في أكثر من وجه له. منذ البداية كان لدى جبرا نية في كتابة سيرة ذاتية وتسميتها بالبئر حتى قبل أن يكتبها وينشرها عام 1987م. فأحداث الرواية وشخصياتها كلها توحي بأن نص " البحث عن وليد مسعود " إنما هو فصول من سيرة جبرا الذاتية جمع بينها وبين بعض الأحداث المتخيلة لنحصل في الأخير على رواية سيرية أو سيرة روائية. فالاعتماد على الذاكرة ومحاولة استرجاع ما كنزته طيلة هذه السنين، جاء واضحا في الصفحات الأولى من الرواية، فكانت البداية كالآتي:« تمنيت لو أنّ للذاكرة إكسيرا يعيد لها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسّدها ألفاظا تنهال على الورق. لعل من حقي الآن أن ألجأ إلى عبارة وليد مسعود هذه التي كثيرا ما كررها في أشهره الأخيرة. نحن ألعوبة ذكرياتنا، مهما قاومنا.

(65) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 347.

خلاصاتها، وضحاياها معا. تسيطر علينا، تحلّي المرارة، تراوغنا، تذهب أنفسنا حسرات، عن حق أو غير حق. كيف نمسك بهذه الأحلام المعكوسة، هذه الأحلام التي تجمّد الماضي وتطلقه معا، هذه الصور المتناثرة أحيانا كالغيوم فوق سهوب الذهن، المضغوطة أحيانا كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس؟.»[66] وهذا يوحي بأن في الرواية ذكريات شخصية سيسردها جبرا ليجمع بين السيرة والرواية.

كل الإشارات التي أشرت إليها من قبل، والتي تضع جبرا ووليد في كفة واحدة، كانت برهانا وإثباتا على أنهما شخص واحد باسمين: اسم حقيقي وآخر مستعار. الأحلام نفسها، والتطلعات ذاتها، والألم والعذاب عينهما. كل شيء يوحي بأن وليد لم يكن إلاّ مجرد قناع شفاف تخفى وراءه جبرا، وهذا الذي ذهبت إليه يشبه ما قاله الباحث نجيب العوفي عن وليد مسعود: « ليس إلاّ نسخة منقحة أو مطابقة لجبرا، وليست التأملات والمنولوجات المبثوثة بين ثنايا اللوحات والصادرة على ألسنة مختلفة سوى انعكاسات ظلية لوعي جبرا ومعزوفات صريحة لوجدانه، تجد في " الوهم الروائي " مناسبة ومبررا للإفاضة والتعرية. و" الوهم الروائي " في " البحث عن وليد مسعود " غلاف شفاف ورقيق، وبإماطة هذا الغلاف تصبح المسافة بين المنطق الروائي ومنطق السيرة الذاتية قاب قوسين أو أدنى.»[67]

وغير خاف أنّ " البئر الأولى " إنما هي سيرة ذاتية توضيحية أو تفسيرية، إذ بواسطتها تمكّنت من التأكد بأنّ الأحداث والذكريات التي أشرت إليها سابقا، إنما هي أحداث وذكريات حقيقية وليست من المتخيل الروائي. والجدير بالذكر، أنّ جبرا كان يتوزّع عبر كلّ أعماله القصصية والروائية على وجه الخصوص، وعلى جميع شخصياته لا على البطل وحده.

[66] جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، ص 11.
[67] نجيب العوفي: النموذج الإشكالي بين وليد مسعود واليتيم- تأملات في المضمون الروائي-، مجلة أقلام، بغداد، السنة 14، العدد 8، مارس 1979، ص 42.

واستنادا على كل ما سلف، يمكن القول بأنّ « القص السير ذاتي وريث القص الروائي، والسيرة الذاتية هي سليلة الرواية ولذلك أخذت السيرة الذاتية عن الرواية ظواهر فنية عديدة أهمها طريقة التضمين والسرد بضمير المتكلم والحوار، ثم إن العلاقة المتبادلة بين الجنسين قائمة، فجلّ الروايات تقرأ كما لو كانت سيرا ذاتية وخاصة تلك التي تستعمل ضمير المتكلم.»[68] أو التي تأخذ بعضا من مادتها من حياة صاحبها دون أن يحيل الكاتب إلى ذلك، فيأتي دور القارئ ليكشف عن هذا التلاقح بين الجنسين. وإذا كانت السيرة الذاتية ترسم الحياة الخاصة لصاحبها، فإنّ الرواية تعتني بوصف عالمه الخارجي ليكون في ذلك تعاون وتساند بين الجنسين في تصوير شخصية الكاتب.

ويبقى في الأخير، أن أؤكد بأنّ الميثاق السيري أو الروائي اللذين أشار إليهما فيليب لوجون وجورج ماي وغيرهما من النقاد والمنظرين، لا يمكن التسليم بهما تسليما مطلقا، إذ يتمتع كل جنس منهما- أي الرواية والسيرة الذاتية- بحدود مرنة تسمح بالتمازج والتداخل إلى حدّ يصعب معه التفريق بينهما. وهذا ما أثبته نص جبرا إبراهيم جبرا " البحث عن وليد مسعود ". فهو ليس سيرة ذاتية خالصة، ولا رواية خالصة، إنما هو جنس هجين، ومزيج عجيب بينهما، استثمر فيه الكاتب إمكانات السيرة الذاتية بما تتيحه من تجارب واقعية معيشة، وإمكانات الرواية بما تتيحه من تخييل وإيحاء ورمز، ليعطينا في الأخير ما يمكن أن نصطلح عليه بـ " الرواية السير ذاتية ".

[68] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م، ص 277.

الفصل الثالث

الرواية وإشكالية الأدب الرحلاتي

أوّلا: النص الرحلي: الحدود والمفاهيم.

ثانيا: الفضاء الرحلي والذاكرة التاريخية.

ثالثا: تضافر الرحلي والبيوغرافيا.

رابعا: الرحلة وسؤال التجنيس.

خامسا: الرواية وعلاقتها بالرحلة.

سادسا: رحلة ابن فطومة بين الواقع والمتخيل.

تغرّب عن الأوطان في طلب العُلى وسافر ففي الأسفار خمس فوائد

تفُرجُ همّ، واكتساب معيشة وعلمٌ وآدابٌ وصُحبة ماجد

فإن قيل في الأسفار ذلٌّ ومحنة وقطعُ الفيافي وارتكاب الشدائد

فموت الفتى خيرٌ له من قيامه بدار هَوان بين واش وحاسد.

من ديوان الإمام الشافعي.

*أوّلا: النص الرحلي: الحدود والمفاهيم:

الرحلة سفر وانتقال من مكان إلى آخر من أجل قصد معين. وهي فعل إنساني عرفه البشر منذ آلاف السنين، تحمل خبرات الرحالة وتجاربه عبر تنقلاته المختلفة. يمتزج فيها المألوف بالعجيب، والواقعي بالمتخيل. ظهرت فعلا ثم جسدها الرحالة الكتاب كتابة لينقلوا للقارئ ما شاهدوه وعايشوه نقلا يجعله يتمثله أمام ناظريه كأنه هو الذي قام بالرحلة. إنها « بساط ريح يحمل على جناحيه القارئ ويطير به من بلد إلى بلد فيطلعه على طباع الخلق وعاداتهم ونظمهم، ويمتع ناظريه بتشييداتهم ونصبهم ومعالمهم وما رافق إنشاءها من غريب الأخبار. إنه دليل القارئ في متاهات المجهول من البلدان والأجناس يرافقه خطوة خطوة ويأخذ بيده في رفق متحديا العقبات والمصائب حتى يصل به إلى الغاية الكبرى. »[1]

والواقع أن أدب الرحلات من الفنون الأدبية التي شاعت لدى العرب منذ القدم، بل إن هذا الفن موغل في القدم عرفته قبل العرب أمم وشعوب أخرى كالفراعنة والفينيقيين والرومان والإغريق ثم جاء الرحالة العرب الذين جابوا الآفاق واشتهر منهم كثيرون مشرقا ومغربا أمثال ابن حوقل (ت 327هـ)

---

[1] ينظر، عبد القادر سكران: الرحلة الحبيبية الوهرانية الجامعة للطائف العرفانية لخديم الحضرة التيجانية ذات المواهب الربانية لأحمد بن الحاج العياشي سكيرج- تحقيق ودراسة- دكتوراه مخطوطة، إشراف عبد المالك مرتاض، جامعة السانيا، وهران، 2007-2008، ص 8-9.

والمقديسي (ت 378هـ) والإدريسي (ت 590هـ) وابن جبير (ت 614هـ) وابن بطوطة (ت 779هـ) والقلصاوي (ت 891هـ) والعياشي (ت 1090هـ) وغيرهم كثير.

والحقيقة أن الرحلات التجارية التي شهدها العرب قبل الإسلام كرحلتي الشتاء والصيف، والرحلات الاستطلاعية العسكرية أيام الحروب والمعارك، والبعثات السفارية خاصة بعد الفتوحات الإسلامية واتساع الرقعة الجغرافية للخلافة، وحث القرآن الكريم على ضرورة السفر، وذكر الحكماء لفوائده، كل هذا ساهم في تجذر ثقافة الترحال في المخيال العربي ومن ثم الوعي بضرورة التقييد والكتابة خاصة مع حلول القرن الرابع الهجري وظهور الجغرافيا الوصفية التي كان هم أصحابها الأول التعريف بالبلدان، وذكر طرقها ومسالكها، ووصف شعوبها وعاداتهم، ورسم ما شاهدوه في تلك الأمكنة المزارة من خصوبة أو جدب، أو من جمال أو قبح.

وغالبا ما تكون الرحلة إما لرغبة أو لرهبة، رغبة في طلب العلم أو الرزق أو التجارة أو لأداء فريضة الحج، أو رهبة من ظلم حاكم أو هربا من وضع اجتماعي أو سياسي خانق. وهي عموما « تقدم دائم وبحث عن مكان منشود نجده هناك متى شعرنا أن المكان الأول أصبح لا يتسع.»[2]

---

[2] بلقاسم مارس: فن الرحلة في الرواية العربية من خلال الأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمن منيف، مكتبة علاء الدين، صفاقص، ط1، 2007م، ص 135.

وحسب غرض الرحلة والقصد منها يمكن تصنيفها إلى رحلات علمية (أو ما يسمى بالبعثات العلمية) ورحلات دينية ورحلات سفارية والتي لها علاقة بالسياسة ورحلات تجارية، وغير ذلك من الأشكال والأنواع.

« وقد خضع انبناء النص الرحلي لمسيرة طويلة من أجل التشكل والتجنس، وتحولت الرحلة من فعل إلى نص وإبداع يستقطب تعددا وتنوعا بمكونات وخصوصيات تكررت بحسب النوع ودرجات الاهتمام والوعي بالكتابة. والرحلة العربية وهي فعل ومتخيل قديم ارتبط بالإنسان وبأحلامه، وبمجازفاته في سبيل البحث عن الذات، وعن مرآة للاكتشاف والتعلم " والارتماء نحو مطاردة الوحدة المفتقدة "، والحفر عن المعرفة المادية والروحية.»[3]

من هنا، تتبادر إلى ذهني عدة تساؤلات تشكل إشكاليات عميقة يمكن للباحث الانطلاق منها للإجابة عما تيسر منها، ومن هذه التساؤلات: ما موقع الرحلة ككتابة من مجمل الكتابات الأخرى؟ ما علاقتها بالتاريخ والجغرافيا والأدب والأنثروبولوجيا؟ ما هي خصائصها وما مدى تفاعلها مع الأجناس الأخرى القريبة منها؟...

[3] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 498-499.

بداية، يجب أن نفرق بين الرحلة كمادة أو فعل، وبين الرحلة كخطاب. فكل الذين اهتموا بالرحلة واشتغلوا بها، اشتركوا في المادة وتباينوا في طريقة تقديمها والتعامل معها. وهذا ما أدى إلى اختلاف التسميات الخاصة بها.

« وقد تراوحت نعوت التسمية وتعددت. فتحدث البعض عن " أدب الرحلة "، وهو قصد واضح بانتسابها إلى حقل السرد، باعتبارها كتابة أدبية تتوافر فيها مكونات سردية وآليات كتابية تسمح للتصنيف أن يأخذ مشروعيته في خانة الأدبي. فيما هناك نعت آخر يكتفي بالحديث عن هذا الشكل باسم " الرحلة " فقط بهدف فتح نافذة إضافية أخرى على التاريخ، واعتبار الرحلة مصدرا غميسا، وسجلا إثنوغرافيا يعتبر الرجوع إليه أساسيا في حقل الأنثروبولوجيا، ومادة جغرافية يجزم الجغرافيون بأن ولادتها كانت من رحم الحقل الجغرافي. وفي خضم هذا التراوح جاء نعت " الأدب الجغرافي " باعتبار الأوصاف التي رسمت عمران المدن والبلدان..»[4]

وبالتالي نجد للرحلة علاقة وطيدة مع عدة حقول معرفية ساهمت في تعدد تسمياتها، كل يراها من زاوية حسب أهداف بحثه، فالرحلة نسبة إلى التاريخ، وأدب الرحلة نسبة إلى الحقل الأدبي " السرديات "، والأدب الجغرافي نسبة إلى الجغرافيا وهكذا.

---

[4] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي – التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 41-42.

« إن هذا الوضع الذي يسمح لكل فريق بالتعامل مع الرحلة من منظور حقله الدراسي لم يُطرح لحله أو للبحث عن تدقيق خانة انتسابه، ما دام التجنيس العام متفقا عليه تحت اسم رحلة. عدا ذلك، فإنه مؤشر على انفتاحها على خطابات يتم تنضيدها في إطار وعي مؤطَر ببنية السفر، وخلفية تغذيها محددات وصياغات مشروطة لابد منها: سيرة الأنا، وصورة الآخر، باعتبارها كائنا وفضاء، ونتائج هذا التقاطع والتماس.»[5]

* ثانيا: الفضاء الرحلي والذاكرة التاريخية:

[5] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 42.

إن الرحلة هي الابنة الشرعية للتاريخ والجغرافيا، فهي الفرع الذي انبثق عن هذين الأصلين دون أن ينفصل عنهما بصفة مطلقة. ففي كل نص رحلي نجد مزاوجة بين التاريخ والجغرافيا، فحضورهما أمر طبيعي وضروري لا يمكن الاستغناء عنه.

« تشكل الرحلة جنسا أدبيا يتسم بالطرافة متى قُورن بالأجناس الأدبية الأخرى، ويمتاز بجمعه بين الإفادة والإمتاع، فقارئ الرحلة لا يطلع على العالم الذي ينقله إليه المسافر صاحب الرحلة فحسب، بل يتعرف على أفكار وتصورات ورؤى ذلك الذي يحدثه عن موضوع رحلته وينقل إليه مشاهدات من البلد، أو البلاد التي ينتقل إليها.»[6]

ففي الرحلة لا نتعرف على البلد موضع الزيارة وسكانه وعاداتهم بقدر ما نتعرف على ذهنية الرحالة وطريقة تفكيره، فهو يصور لنا تفاصيل رحلته التي قام بها من خلال انطباعاته الشخصية، ورؤيته الخاصة لكل ما شاهده وعايشه. ولعل هذا الأمر بالذات هو الذي يجعل الرحلة تختلف عن الأدب الجغرافي وإن اشتركا في الأصل أو المادة. فالاشتراك في المادة لا يعني بالضرورة الاشتراك في طريقة تقديمها. صحيح أن الرحالة والجغرافي كلاهما يصور المكان ويصف تفاصيله، غير أنهما يتباينان في طريقة التصوير هذه.

---

[6] سعيد بنسعيد العلوي: أوروبا في مرآة المرحلة- صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة-، دار السويدي، أبو ظبي، الأهلية/ عمان، ط1، 2006م، ص 11.

فالرحالة لا يصف المكان الجغرافي كما هو، بل يقدمه لنا من خلال منظوره الخاص، فيجعل منه مكانا متجددا عكس ما يفعله الجغرافي الذي ينقل لنا ما شاهده كما هو دون أي تغيير.

إن الرحلة وصف للفضاء، والجغرافيا وصف للمكان وشتان ما بين الاثنين. فالفضاء هو المكان بما يحمله من دلالات أضفاها صاحب السفر عليه[*]. « وليست كل كتابة عن رحلة ما تعد نصا من نصوص السفر. وليس كل وصف للأمكنة المرتحل إليها يخلق نصا منتسبا إلى هذا الجنس الأدبي، بل إن ذلك لا يتأتى للرحالة إلا إذا مزج بين التسجيل وبين الشعور الخاص تجاه المسجل، وإلا تحول الوصف إلا دليل GUIDE مفرغ من كل إحساس مميز. »[7]

هذا المزج بين الذات والموضوع هو الذي يمنح النص الرحلي قوته وتجدده المستمرين، فهو نص قديم جديد يختلف تمام الاختلاف عن النص الجغرافي الذي يظل حياديا في تسجيله لتفاصيل الأمكنة محل المشاهدة والزيارة. « نعم، قد تكون الرحلة مادة لمعرفة جغرافية أو مصدرا في المعرفة

[*] الجغرافي يصف المكان وصفا موضوعيا، بينما الرحالة يصفه وصفا ذاتيا أي بعد أن يكون قد حمله عدة دلالات منطلقا من رؤاه الخاصة ونزواته وانطباعاته الشخصية.

[7] عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر- مستويات السرد-، دار السويدي، أبو ظبي، دار الأهلية، عمان، ط1، 2006م، ص 28.

التاريخية، ولكن ذلك يظل جانبيا ومحدودا من وجه أول، ويظل أسير انطباعات الرحالة وتقديره ونزواته من وجه ثان.»[8]

أما فيما يخص علاقة الرحلة بالتاريخ، فيمكن اعتبار كل رحلة مصدرا من مصادر المعرفة التاريخية. وفي واقع الأمر إن أي رحلة من الرحلات تجمع بين نوعين من التاريخ، تاريخ المكان المسافر إليه وتاريخ الرحالة الشخصي. ولا يعدو هذا إلا أن يكون جمعا ومزاوجة بين العنصر التاريخي التوثيقي والعنصر السير-ذاتي الذي لابد من وجوده في أي محكي رحلي باعتباره مكونا أساسيا من مكوناته. بيد أن « الرحلة جولة في الفضاء، في الحاضر، بينما التاريخ جولة في الزمن، في الماضي. الرحلة وصف، والتاريخ سرد.»[9] وهذا وجه الخلاف بينهما.

ومهما يكن التباين موجودا بين الرحلة والتاريخ والجغرافيا، فإنها- أي الرحلة- لا تستغني عنهما، إذ كل رحلة هي بمعنى من المعاني وثيقة تاريخية وجغرافية، تنبئ عن جغرافية المكان المرتحل إليه وتاريخه بشكل من الأشكال.

فلا مناص من أن « ينفتح النص الرحلي ضمن دائرة متعددة المنافذ على أشكال أدبية وغير أدبية يتفاعل معها ممتصا جوهرها لاستثمارها في تعزيز نصيته، فتأتي قدرته على التكيف ونقل السرد من الرتابة إلى التجدد والمفاجأة

---

[8] سعيد بنسعيد العلوي: أوروبا في مرآة المرحلة- صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة-، ص 19.
[9] عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر- مستويات السرد-، ص 32.

بفضل الأشكال المحتضنة وتنوعها وما تشكله من أهمية في مسار البنية السردية، سواء في شكل متخللات أو مكونات. وضمن هذا التفاعل والتبادل المغذي تتصادى البنيات والأشكال داخل دائرة متحركة ومرنة تطبع النص بتلوينات منسجمة.»[10]

هذا التفاعل والتخصيب المستمرين بين الرحلة والحقول المعرفية الأخرى كالتاريخ والجغرافيا والسيرة والأدب والأنثروبولوجيا والأسطورة... هو ما يمنح النص الرحلي ديناميته ونصيته المتجددتين. فهو نص منفتح لا يمكن أن يصنف أو يسيج ضمن إطار محدد يجنسه بصفة معينة.

* <u>ثالثا</u>: <u>تضافر الرحلي والبيوغرافيا</u>:

إن تاريخ السيرة تاريخ عريق تمتد جذوره إلى النشأة الأولى للبشر، حين كان الإنسان يكتب حياته إما بنقوش أو رسومات أو حروف ليكون على اتصال

(10) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 56.

دائم بمن عاصره ومن لحقه. فيعبر في سيرته الذاتية عن حياته الفكرية أو الروحية بغية التواصل مع الآخر. لأن « وعي الذات بذاتها لا يتشكل بمعزل عن جدلها مع الآخر ومع العالم.»[11] فلا قيمة للذات إلاّ من خلال تواصلها مع الآخر الذي يحدد بدوره نوع العلاقة معها، فهي إما علاقة ائتلاف أو علاقة اختلاف.

وللسيرة الذاتية صلة وثيقة بالرحلة، فهذه الأخيرة إنما هي سفر وانتقال يرصد فيه الرحالة تفاصيل حياته التي عاشها عبر تحوله في المكان. « إن وجود السيري في نسيج الرحلة يظل حاضرا بكافة وجوهه داخل البناء العام وبين ثنايا الدلالات في أي نوع من النصوص الرحلية، تتفاوت تمظهراته وهيمنته باعتباره بنية منتشرة تتحقق على مستويات وبدرجات متباينة من نص لآخر.»[12]

فالتداخل بين الرحلة والسيرة الذاتية تداخل ضروري ومشروع، يمارسه الرحالة فعلا وكتابة، فبينما هو يقوم برحلته عبر عدة أمكنة، نجده يحكي بعضا من تجاربه الشخصية التي خاضها، وبعض المواقف التي تعرض لها. « بمعنى أن نواة الرحلة هي حكاية تفاصيل قصة سفر. وهي حكاية موازية لسيرة شخص معين، في مرحلة من مراحل عمره أو حياته خارج حدود

[11] حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة- مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص 68.

[12] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 61.

المعتاد والمألوف. من هنا لا تصاغ الرحلة إلا سير- ذاتيا، ولا يساق فيها السارد إلا ملْتبسا ومتلَبسا بالمؤلف ضرورة.»[13] فكأنما بالرحالة يقوم بفعلين كتابيين متوازيين، أولهما سرد تفاصيل رحلته التي قام بها، وثانيهما حكاية وقائع حياته عبر رحلته هذه.

« إن الرحلة تشكيل لنص ذاتي/ شخصي بخصوص الأنا والآخر.. يتبنْيَن متكيفا في شكل معين للتعبير عن رؤية معينة انطلاقا من خطاب مُفصَح عنه في البداية، أو مضمر في تضاعيف السرد والوصف والتعليقات.»[14] فالتوازي الموجود بين الرحلة والسيرة الذاتية في نص الرحلة هو تواز تفرضه ثنائية الأنا والآخر. فكل رحلة هي تعبير عن ذات وتأمل في سيرها عبر السفر.

وفي واقع الأمر أنه في كل نص رحلي هناك تذويت للكتابة فرضه الحديث عن الذات وعلاقتها بالآخر، إذ تهدف السيرة الذاتية عموما إلى « تحقيق نوع من الترجمة والتأريخ لحياة الفرد/ المؤلف عن طريق حكي استرجاعي يخص فترة السفر المحددة. ويتعلق الأمر بتدوين كتابة مذوَتة، و" وصف للنفس المتأججة " بشكل ملفت للانتباه، تتحد فيها شخصية الرحالة بالمؤلف بالراوي، وهو ما يشجع على التأكيد بأن السير الذاتية هي رحلات

[13] عبد النبي ذاكر: الرحلة المغربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنيين التاسع عشر والعشرين، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبو ظبي، ط1، 2005م، ص 312.
[14] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 45.

حياتية وفكرية في الوجود المادي والروحي، مثلما هي الرحلات، في العمق، سير ذاتية محدودة.»[15]

يقودني هذا التداخل الواضح بين الرحلة والسيرة الذاتية إلى الجزم بمرونة الحدود الفاصلة بين هذين الجنسين، وانفتاح كل منهما على الآخر باستثمارهما لآليات وتقنيات بعضهما البعض.

إن « توظيف السير- ذاتي في الرحلات العربية جاء عنصرا من عناصر تحديثها، أغرقها في دهاليز الحميمية، وساعدها في التنطع للمنطق العام " المألوف، المعتاد " وتقريب الكتابة من الإحساس والمشاعر.»[16]

هذه الحميمية جعلت « محكي الرحلة يندرج في زمرة الأدب الشخصي. وما يخول له هذا الانتماء نبرته الذاتية أو الشخصية، وانكتابه دون تكلف، استجابة لتجربة الرحالة في مباشريتها وعفويتها.»[17]

وإذا كان فيليب لوجون Ph. Lejeune قد اعتبر السيرة الذاتية محكيا استرجاعيا نثريا يكتبه شخص حقيقي " واقعي " عن حياته الخاصة أو سيرته الشخصية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في الفصل الثاني، فإنه من أهم مظاهر توغل السير- ذاتي في النص الرحلي هو استثمار هذا الأخير لبعض تقنيات

---

(15) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 57-58.

(16) عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنيين التاسع عشر والعشرين، ص 325.

(17) عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنيين التاسع عشر والعشرين، ص 312.

الاسترجاع الذي يقوم عليه محكي السيرة الذاتية. ويمكن اعتباره شكلا من أشكال التحديث أو التجديد في النص الرحلي سمح به انفتاح الجنسين على بعضهما البعض، وتداخلهما معا في عدة نقاط تماس تجمع بينهما.

* رابعا: الرحلة وسؤال التجنيس:

لقد اهتم الكثير من الدارسين بالرحلة باعتبارها خطابا له أسسه ومقوماته التي يقوم عليها، وحاولوا تجنيسها ضمن جنس محدد ولكنها ظلت على الدوام عسيرة التناول، صعبة التصنيف لأنها « شكل أدبي هجين ينماز بتعدد أوجهه وتمظهراته إلى حد أنه يمكن القول إنه جنس متكامل يحطم قانون صفاء النوع، وذلك بإدماجه أنماطا خطابية متنوعة من حيث الأشكال والمحتويات. الشيء الذي يعطي الانطباع بأنه شكل مائع " Amorphe " ومرن إلى حد كبير. إضافة إلى شدة تعقده واحتماله لأنماط وأساليب ومضامين كتابية تبعده عن البساطة

الظاهرة، لتجعل منه جنسا مركبا وكليا وشموليا وعاما، وجنس الأجناس. بل يمكن أن نذهب أبعد من ذلك ونقول: إنه أدب بلا حدود. وهنا يكمن أحد الأسباب التي جعلت البعض يقصي هذا الجنس من دائرة الأدب والفن.»[18]

فمرونة حدوده وسهولة عبوره بين الأجناس، وانفتاحه على مختلف الحقول المعرفية من أدب وتاريخ وجغرافيا وميثولوجيا وإثنوغرافيا [*].. هو ما أعطى الانطباع بأنه أدب لا يرقى إلى مصاف أنماط التعبير الأدبي الأخرى، بل يبقى دائما أدبا من الدرجة الثالثة أو الرابعة. ولعل في هذا الانطباع الكثير من الجور والظلم لأدب الرحلات الذي كان له على الدوام حضور مميز في مدونة التراث العربي الإسلامي.

وتأتي صعوبة تحديد مفهوم الرحلة وصياغته من عدة اعتبارات أساسية منها:

* غياب تعاريف دقيقة للرحلة، وذلك راجع إلى غياب تقعيد واضح للمفهوم، سواء عند الرحالة أو عند اللغويين العرب.

* وجود نصوص رحلية كثيرة ثرية ومتنوعة، الأمر الذي يصعب معه تحديد مفهوم جامع تلتقي حوله كل الأنواع الرحلية.

---

[18] عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنيين التاسع عشر والعشرين، ص 94.

[*] الإثنوغرافيا هي فرع من علم الإنسان. يقدم أوصافا علمية للثقافات المعاصرة. تتعامل الإثنوغرافيا مع جماعة واحدة من الناس أو مع عدة شعوب متجاورة. تدرس قيم الناس وحياتهم اليومية والعلاقات الاجتماعية ، ويهتم بعادات القبائل الإنسانية وتقاليدها.

* انفتاح النص الرحلي على عناصر أخرى متحركة تحضر أو تختفي بدرجات متفاوتة بين النصوص.

لكن الصعوبات النابعة من غنى الرحلة، والتي هي جزء من تراث سردي متفاعل وغني، تغري دوما بالبحث عن آفاق للقبض على تحديد يلم كل النسيج المكون لتلك النصوص، ويصهر هجانتها وكليتها بعناصرها المركبة في إطار دينامية الدائرة / ملتقى العلامات المتفاعلة.[19]

وأمام هذا العسر في تحديد مفهوم أو تعريف شامل لكل أنواع النصوص الرحلية، يجد الدارس نفسه مضطرا للتعامل مع خطاب الرحلة في تعدديته وانفتاحه وعدم استقراره، وهذا ما يجعل الرحلة عصية عن القبض والتأطير والتصنيف.

ومما لا شك فيه، أن للرحلة أنواعا متعددة وأشكالا متباينة تجعل كل واحدة منها تختلف عن الأخرى. وتكمن أوجه الاختلاف فيما يلي:

1- **السبب الداعي إلى الرحلة**: فلكل رحلة سبب معين دعا الرحالة إلى السفر والتحول في المكان. فيمكن أن يكون السبب دينيا كالحج مثلا، أو علميا كطلب العلم في بلد آخر، أو سياسيا كالسفارة الدبلوماسية..

[19] ينظر، شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 81-82.

2- **وجهة الرحلة**: وهي المكان الذي يتجه إليه الرحالة منطلقا من بلده الأصلي مسقط رأسه إلى بلد آخر يصفه في خطابه الرحلي وصفا جغرافيا، تاريخيا واجتماعيا (عادات وتقاليد أهله).

3- **الشعور المتولد عند الرحالة**: وهو الانطباع الذي ينقله إلينا الرحالة بعد زيارته للبلد الآخر، حيث يرسم لنا مجموع ما أحس به وشعر، كإحساسه بالغربة أو الحنين إلى الوطن الأصل، أو إحساسه بالارتياح وسط أهل البلد المزار، أو شعوره بالاختلاف الكائن بين موطنه والموطن المرتحل إليه..

4- **الرؤية في الرحلة**: وتتمثل في الصورة التي ينقلها إلينا الرحالة عن العالم الذي رآه وتعامل معه. أي رؤيته للعالم، ولكنه لا يصوره كما هو، بل من خلال منظوره الخاص به.

ومهما كان نوع الرحلة والسبب الداعي إليها والهدف المراد منها، فإنها تظل دائما تعبيرا عن المعاناة والمكابدة لأنها سفر، والسفر قطعة من العذاب كما يقال. « ويمكن إجمال تجليات الرحلة في صورتين نصيتين:

1 - الرحلة باعتبارها موضوعا: وتكون رحلة استكشافية وقصة مغامرات مثلا.

2 - الرحلة باعتبارها سياقا: وتكون بمثابة إطار " Cadre " أو خلفية " Toile de fond " لنص آخر.»[20]

وعلى الرغم من الخصوصية الزئبقية التي يتميز بها خطاب الرحلة والتي تسمح له بالتمازج مع عدة أجناس ومعارف، إلا أن بعض الدارسين حاولوا استخراج بعض التقنيات التي لابد للمؤلف الرحلي أن يلتزم بها في محكيه، فهي بمثابة الحدود التي تضمن للرحلة خصائصها ولو بشكل نظري.

« وقد حدد رويل ويلسون " R. Wilson " تلك الحدود والتقنيات في الآتي:

1 - ينبغي أن يكون السرد بضمير المتكلم.

2 - ينبغي أن تقص المادة بشكل من الأشكال رحلة، للمؤلف كامل الصلاحية في تحديدها بتعبيره الخاص.

3 - الرحلة حكاية سير- ذاتية لتجربة السارد.

4 - الرحلة سرد تسجيل متوال لملاحظاته وإحساساته يوما بعد يوم.

5- التلقائية في السرد تكون - في الغالب- خطة أدبية خالصة، أو قاعدة تستخدم لتضخيم " dramatize " مزاج خيالي يحكي حكاية خيالية، قد تكون مؤسسة على التجربة الفعلية للمؤلف أو لا تكون.»[21]

---

[20] عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنيين التاسع عشر والعشرين، ص 96.

ومما هو جدير بالملاحظة في تحديد هذه التقنيات أنها تركز على أمرين اثنين وهما:

1- يجب أن يكون الموضوع الأساس هو السفر، ولعل هذا ضروري وبديهي، لأن الرحلة ما هي إلا سفر وتنقل في المكان يمارسه الرحالة، فيرصد ملاحظاته وإحساساته من خلال هذه الرحلة.

2- كون الرحلة حكاية سير- ذاتية. فاستعمال ضمير المتكلم، واعتبار الرحالة هو منتج الحكي وسارده وموضوعه وبطله والشاهد على الأحداث.. كل هذا يجعل الرحلة والسيرة الذاتية شيئا واحدا، يشتركان في كل الخصائص إجمالا، ولا يفرق بينهما سوى كون الرحلة سفر في المكان والسيرة الذاتية سفر في الحياة أو الزمان. فهما جنسان يعبران بعضهما البعض باستمرار، وكل منهما يستثمر تقنيات الآخر بحرية وبلا حرج.

لقد « شكلت الرحلة نموذجا غير قار في الكثير من الأحيان. لذلك لم تستطع أن توجد لنفسها مكانا محددا بدقة بين ما يُعرف بالأجناس القانونية. بل إنها تجور على هذه الأخيرة، كاشفة عن دينامية نصية ووظيفية كثيفة. فهي جنس عابر للأجناس أو جنس عبر- أجناسي، ولربما جاز لنا أن نقول بأنها جامع الأجناس. بيد أن ما يزيد من مأزقية هذا الخطاب، ويزكي صعوبة

---

(21) ينظر: عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ص 308.

القبض على خصوصياته وثوابته ومتغيراته، هو كونه ليس فقط جنسا يعبر الأجناس، وإنما هو كذلك (...) جنس تعبره الأجناس.»[22] وهذا ما يجعل دراسته دراسة صعبة للغاية، خاصة تلك الدراسات التي تحاول وضع قواعد تصنيفية أو تأطيرية صارمة لهذا الجنس. فطبيعته المرنة لا تسمح بذلك. لذا وجب على الدارسين أو الباحثين التعامل معه في إطار هذه الخصوصية.

ما يمكن استخلاصه مما سبق هو أن الرحلة جنس:

* « غير قار ومتعدد الأوجه والأنماط والمحتويات وملتقى المعارف والأشكال.

* ينماز شكلها بالهجنة وخرق قانون صفاء النوع، لأنه جنس بلا حدود ومعقد (...).

* بقدر ما هو جنس عابر للأجناس " مذكرات، مناجاة، وصف تصويري، مدونات سياسية، إثنوغرافيا، تاريخ، ...الخ "، يعد جنسا تعبره الأجناس " دراما، ملحمة، شعر، رواية، ..الخ ".

* قد يأخذ شكل موضوع أساس للنص والسرد، وقد يستجلب كإطار بنائي لنص آخر.»[23]

---

[22] عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ص 94-95.

[23] عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ص 99.

وهذه هي مجمل خصائص هذا الجنس الذي يعد معبر الأجناس كلها وملتقاها.

* **خامسا: الرواية وعلاقتها بالرحلة**:

إن أصعب قضية يواجهها الباحث في دراسته للنصوص السردية المختلفة هي محاولته تأطيرها وتصنيفها تصنيفا دقيقا ضمن خانة محددة،

وإعطاءها هوية أجناسية مضبوطة. بيد أن المشكل يكمن في الطبيعة الزئبقية للنص التي ينماز بها والتي تعطيه مرونة وانفتاحا يمنعان الدارس من الضبط والتأطير، وهكذا هي النصوص الرحلية. فالرحلة توليف وتهجين لأشكال الكتابة المختلفة، وملتقى لخطابات متعددة عرفتها المجتمعات الإنسانية منذ بداياتها الأولى.

« ورغم الالتباس الذي يقع من خلال تجنيس الرحلات وتحديد انتسابها إلى التاريخ، أو الجغرافيا، أو إلى الأدب، فإن تأريخ الرحلة العربية المكتوبة يميل إلى الأدبي، بصفته حكيا يروي عن الذات في سفرها، والذي يقترب مما هو شخصي، سيري وبيوغرافي وتراجمي، اعتمادا على تنويعات وصفية بأسلوب المؤرخ الهاوي والجغرافي والإثنوغرافي. وتصبح الرحلة نصا وعلامة لعدة تقاطعات، وشكلا دائريا منفتحا، للوصف فيه قدرة على مزج الوعي التاريخي بالجغرافي وبالخيالي- الاستيهامي من داخل دائرة الذات، والغير، والعمران... للوقوف عند رصيد القيم وأشكالها.»[24]

إن انتساب الرحلة العربية إلى الأدب، يقودنا للبحث عن علاقتها بفن الرواية، بغية استقصاء نقاط التماس بينهما. فكلاهما جنس منفتح على الآخر. « ولا يخفى على المتتبع لمسيرة الرواية العربية أن فن الرحلة فن بدأ يتشكل

---

[24] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 500-501.

في روايات عربية عديدة إذ أصبحت الرحلة والارتحال تقنية قصصية تحقق المقاصد والغايات التي يروم الراوي تبليغها إلى المتلقي. بل إن فن الرحلة ينزع إلى أن يكون متأصلا في كل عمل روائي ذلك أن كل رواية هي رحلة للذات البشرية بالضرورة. رحلة ظاهرة تعلن عنها الفواعل أو خفية مستترة يكشفها الناقد والقارئ على حد سواء.»[25]

فعنصر الرحلة من العناصر الرئيسية في كل رواية، لأن هاجس السفر والارتحال ظل على الدوام حاضرا لدى الشخصيات الروائية التي تنتقل من حيز مكاني إلى آخر لأغراض وأهداف مختلفة. فلا تكاد تخلو رواية من سفر أو ارتحال لأن الروائيين لطالما استثمروا عنصر الرحلة ووظفوه في نصوصهم السردية، وبالتالي ساهموا بطريقة أو بأخرى في تلاقي الجنسين وانفتاحهما على بعضهما البعض.

ولا يمكن إعزاء هذا الفضل للروائيين فقط، لأن المبادرة الأولى كانت من قبل الرحالة الأوائل الذين كانوا في غالبيتهم مؤلفين وكتابا، مزجوا بين الواقع والخيال خاصة في سرد بعض الحكايات العجيبة والقصص الخارقة لبعض شعوب العالم، مما أدى إلى غلبة الطابع القصصي على رحلاتهم.

---

(25) بلقاسم مارس: فن الرحلة في الرواية العربية من خلال الأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمن منيف، ص 136.

فكانت هذه الخطوة أولى الخطوات إلى تداخل تقنيات الرحلة مع تقنيات الرواية.

« ولعل الرحلة من الأشكال التي تحفل بالثراء والتنوع باعتمادها على السرد استكشافا لخبايا عوالم الحكي المشدود إلى تجارب وخيالات تنبني وترتسم سرديا، باعتبار السرد هو الصيغة الطبيعية في النثر الفني، والحامل لكافة المكونات الأخرى، والمرآة التي تكنز رصيدا يتنامى من الصور والرؤى والتعليقات والقناعات والاحتمالات وصيغ الكتابة والتواصل، والأساليب المتنوعة أو المحدودة للتعبير، لأن الرحلة تقف في ملتقى علامات فارقة في الأدب في تماس بين نصوص سردية تعنى بعوالم فوق طبيعية وأخروية شديدة الصلة بيقين حالم ومفتقد يتم تلمسه في ضوء المرآة بين التجربة والحقيقة والمرجع والمتخيل، وتجذير كل ذلك في الواقع والذاكرة والمكتوب مما يجعل النص الرحلي " حيا " وسط تصادي نصوص مختلفة، الشيء الذي يؤكد تحول الرحلة من فعل مادي وتجربة معيشة إلى تجربة ذهنية محولة واحتمالية تورط الفعل المادي في " حوض التخيل ".»[26]

هذا التحول من الفعل المادي الواقعي إلى الفعل السردي الكتابي، والمزج بين المرجع والمتخيل في النصوص الرحلية، جعل الباحثين يقاربونها مرة

---

[26] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنس.. آليات الكتابة.. خطاب المتخيل-، ص 280-281.

باعتبارها نصوصا أدبية، ومرة أخرى باعتبارها وثائق وتقارير ذات معطيات اجتماعية وسياسية حول فترة معينة.

والجدير بالملاحظة أن هناك دراسات كثيرة اهتمت بموضوعات الرحلة وأنواعها وما تقدمه من معلومات وأخبار، « لكن سؤال " الكيف" " Le comment" يظل مجهولا. إذ ما زالت الأبحاث خجلى أمام سؤال أساسي بالنسبة لنا في مجال الأدب هو: كيف تقول الرحلة محكيها؟ أي كيف تنكتب؟ وسؤال الكتابة هذا من أعقد الأسئلة التي تجابه الباحث في هذا الإطار، نظرا للخصوصية الزئبقية المتعددة التجليات لهذا الخطاب الذي ما فتئ يشكو من عدم دقة تحديده تحديدا واضح المعالم، ضمن الخريطة الأجناسية.»[27]

وتشترك الرحلة مع الرواية في عناصر عديدة كالوصف والسرد والتعليق والتخييل والحوار وغيرها من نقاط التقاطع التي أعطت للرحلة قيمة أدبية هامة « تتجلى فيما تُعرَض فيه موادها من أساليب ترتفع بها إلى عالم الأدب، وترقى بها إلى مستوى الخيال الفني. وبرغم ما يتسم به أدب الرحلات من تنوع في الأسلوب من السرد القصصي، إلى الحوار، إلى الوصف وغيره،

[27] عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ص 109.

فإن أبرز ما يميزه أسلوب الكتابة القصصي، المعتمد على السرد المشوق، بما يقدمه من متعة ذهنية كبرى.»[28]

أما عن الاختلاف بينهما، فيمكن الذهاب إلى أن الرحلة تضع البعد المكاني في المقام الأول وتركز عليه، بينما نجد الاعتبار الأول في الرواية هو الزمن، ولعل هذا التمايز التقليدي بين الزمان والمكاني هو المسافة الفاصلة بين الرحلة والرواية.

ولكن وجود مثل هذا الاختلاف لم يحُل دون بلوغ أدب الرحلات درجة عالية من الأدبية جعلت منه فنا نثريا يضاهي باقي الفنون النثرية المرموقة كالقصة والرواية. بل كانت هذه الرحلات النواة الأولى لميلاد الكتابة القصصية. إذ « كان ما كتبه الرحالة المسلمون عن البحار – مثلا – مصدرا للقصص البحرية العربية. وهي – على قلة عددها – من أبدع القصص البحرية في آداب العالم على الإطلاق، وحسبنا أن نشير هنا إلى قصة السندباد البحري وقصة عبد الله البري.»[29]

ومهما يكن من أمر، لا يمكن بأي حال أن ننكر فضل أدب الرحلات على القصة والرواية، ولا فضل الرحالة المؤلفين الذين ساهموا في إغناء رحلاتهم بالكثير من القصص والحكايات العجيبة جانحين لخيالهم في رسم

[28] حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976م، ص 10.
[29] زكي محمد حسن: الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، دار المعارف، القاهرة، 1945م، ص 180.

المشاهدات التي رصدوها عبر تنقلاتهم، مما أدى بالضرورة إلى تلاقح الجنسين. كما أن الروائيين كذلك قد استفادوا أيما استفادة من السرد الرحلي بتوظيفهم لعنصر السفر- خاصة – الذي أضفى على الروايات العربية طابع المغامرة، ومنحها فرصة أكبر للبحث عن الذات.

* سادسا: رحلة ابن فطومة بين الواقع والمتخيل:

رحلة ابن فطومة هي رواية لنجيب محفوظ صدرت عام 1983م. استلهم فيها صاحبها شكلا تراثيا معروفا هو أدب الرحلات، وجعله الوعاء الذي تصب فيه أحداثها. ولعل أول ما يصادفنا في هذا النص هو الجناس الناقص الموجود في العنوان بين رحلة ابن فطومة ورحلة ابن بطوطة الشهيرة. الأمر الذي يقودنا إلى الزعم بوجود تشابه أو تطابق بين الرحلتين.

وللعنوان هنا أهمية قصوى في محاولة توجيه القراءة وبالتالي تأطير النص ضمن الخريطة الأجناسية. « إذ ليس العنوان مجرد ذلك العنصر " من عناصر النص " الذي يدرك هو الأول في كتاب، وإنما هو كذلك عنصر تسلطي يمنهج القراءة. وإن هذه السيطرة الفعلية تؤثر في أي تأويل للنص. وينبغي الاعتراف أيضا أن العنوان يشكل وحدة وثيقة الصلة بالنص: إذ لم يتم اختياره اعتباطا، وإنما بمقتضى قراءة النص الذي يعلن عنه أو يبشر به. وعلى هذا الأساس يشكل العنوان اقتراح عقد. وباعتباره كذلك اقتراح اتصال، تكون له قيمة إنجازية لوعد بالإخبار. إنه جزء من النص، يعلن بواسطة هذا الأخير عن نفسه ويعْرضها للقراءة بصورة سافرة، منذ الغلاف أو ظهر المصنف.»[30]

فهل رحلة ابن فطومة هي إعادة صياغة ومحاكاة لرحلة ابن بطوطة؟ أو أن وضع العنوان بهذه الصيغة التناصية الواضحة هو مجرد تلاعب من الكاتب لإيهام القارئ بأنه بصدد قراءة مخطوط رحلة ابن فطومة، بينما المتن يحوي شيئا آخر؟ هذا ما سيتضح من خلال التحليل.

رحلة ابن بطوطة هي رحلة قام بها أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن إبراهيم اللواتي الطنجي المعروف بابن بطوطة (ت 779هـ)، طاف فيها «

---

[30] عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ص 131.

بلاد المغرب، ومصر، والشام، والحجاز، والعراق، وفارس، واليمن، والبحرين، وتركستان، وما وراء النهر، وبعض الهند، والصين، والجارة، وبلاد التتار، وأوساط إفريقية. واتصل بكثير من الملوك والأمراء، فمدحهم، وكان ينظم الشعر، واستعان بهباتهم على أسفاره، وعاد إلى المغرب الأقصى، فانقطع إلى السلطان أبي عنان، من ملوك بني مرين، فأقام في بلاده، وأملى أخبار رحلته على (محمد بن جزي) الكلبي بمدينة فاس سنة 756هـ وسماها: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار.»[31]

وهي قصة جميلة ورحلة مشوقة مليئة بالمغامرات الطويلة والعجائب الكثيرة، إضافة إلى ثرائها بالأخبار والمعلومات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والأدبية وغيرها. مما جعل من قراءتها متعة فريدة ولذة دائمة. ففيها يطالعنا ابن بطوطة بكل ما شاهده في البلدان التي زارها، فينقل إلينا اسم البلد وموقعه وحدوده، ويصور ما لاحظه عن أهله من عادات وأعراف، ومأكل وملبس، ونظام حكمهم السياسي والاجتماعي. كما قد يعرض لشيء من التاريخ والعمران بكل دقة وأمانة مما أضفى على رحلته قيمة وشهرة لم تنلهما أي رحلة أخرى.

[31] ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق محمد عبد الرحيم، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، وشركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، (د.ت)، ص 04.

وعلى هذا المنهج سار قنديل محمد العنابي المكنى بابن فطومة بطل رواية " رحلة ابن فطومة "، الذي خرج من موطنه دار الإسلام بعد أن حدثه شيخه مغاغة الجبيلي عن الديار التي زارها كدار المشرق ودار الحيرة.. ولكنه فشل في الوصول إلى دار الجبل مثلما فشل غيره في ذلك، مما زاد في شحن عزيمة قنديل وإصراره على تحقيق هذا الهدف الذي أصبح كالحلم الذي يراوده في كل زمان ومكان. خاصة بعد أن تزوجت أمه وفقد حبيبته ولم يبق لديه ما يدعوه للبقاء.

لقد جعل ابن فطومة من دار الجبل هدفا منشودا وهاجسا أصبح يطارده وينغص عليه نومه وسكونه، ويجب أن يناله ويكشف غموضه، ففيها قيم الخير والعدل والمساواة والحب والكمال والخلود. إنها الفردوس المفقود الذي تبحث عنه الذات الإنسانية وتتوق إليه بعد كل المآسي التي عاشتها، والمظالم التي عانتها في زمن أصبحت الغلبة فيه للأقوى.

يعيش ابن فطومة صراعا مريرا بين الواقع والحلم، بين آرائه ومبادئه الإسلامية النظرية، وبين ما يطبق على أرض الواقع. لقد لاحظ أن هناك تباينا بين الإسلام كنظرية والإسلام كتطبيق، هذا البون الشاسع دفعه إلى الرحيل إلى ديار أخرى ربما يجد فيها حلا لهذا المشكل العويص الذي يعاني منه

المسلمون. يقول عن وطنه: « قمت بالرحلة بأمل أن أرجع إليه بخبرة يكون فيها خلاصه.»[32]

تبدأ الرحلة باتجاه دار المشرق التي لم يجد فيها ابن فطومة إلا العري والفراغ وكأنها بلاد من العصور البدائية الأولى التي لم تعرف مدنية ولا حضارة. فالناس فيها عراة يثقل الفقر كاهلهم. « الناس، النساء منهم والرجال على السواء، عرايا تماما كما ولدتهم أمهاتهم. والعري عادة مألوفة لا تلفت نظرا ولا تثير اهتماما، كل ذاهب لوجهته، ولا يثير الغرابة إلا الغرباء أمثالي لما يرتدون من ملابس. والأجساد نحاسية اللون، نحيلة لا من رشاقة ولكن من قلة الغذاء فيما يبدو وإن غلب عليهم الرضى بل والمرح. (...) أما الأمر الغريب الثاني فهو هذا الفراغ الممتد المترامي، كأنما انتقلت من الصحراء إلى صحراء. أهذه هي حقا عاصمة المشرق؟ أين القصور، أين البيوت، أين الشوارع، أين الجواري؟؟ لا شيء إلا أرضا تعلو جوانب منها أعشاب ترعاها الماشية، وثمة تجمعات هنا وهناك من خيام تقوم على غير نظام، يتجمع أمامها نساء وفتيات يغزلن أو يحلبن البقر والمعيز، وهن عرايا أيضا، وجمالهن لا بأس به ولكن تخفيه القذارة والإهمال والفقر.»[33]

---

[32] نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2007م، ص 119.
[33] نجيب محفوظ: رحلة بن فطومة، ص 25.

هذا هو حال دار المشرق الوثنية التي يعبد أهلها القمر، ولعل في ذلك عذر لبدائيتهم وتخلفهم عن البلدان الأخرى. فلم يجد ابن فطومة في هذه الدار ما كان يصبو إليه، بل راعه ما شاهده من مظاهر بؤس وفقر وشقاء. ولهذا سيواصل رحلته إلى دار الحيرة بعد أن نفي من دار المشرق إثر زواجه بعروسة وإنجابه لثلاثة أطفال، واتهامه بالكفر لأنه أراد أن يربي أولاده على مبادئ الإسلام، وعبادة الله الأحد لا عبادة القمر.

ودار الحيرة مثلها مثل نظيرتها دار المشرق غير أن مظاهر الحضارة موجودة في كل مكان. « إنها مدينة كإحدى مدن بلادي (يقول ابن فطومة)، فيها ميادين وحدائق، وشوارع وحواري، وعمائر وبيوت ومدارس ومستشفيات، عامرة بالخلق، وفي كل موقع شرطي، وملاهي الرقص والغناء موفورة. وسوقها كبير مترامية متعددة الحوانيت، وبها سلع من الحيرة ومن جميع البلدان.»[34]

كما أن سكانها لا يعبدون القمر وإنما يؤلهون الملك. « مولانا هو الحكيم وهو الإله وهو مصدر كل حكمة وخير، إنه يجلس على العرش، ثم ينعزل في

[34] نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 52.

جناح صائما حتى يشع منه النور فيعرف أن الإله قد حل فيه، وأنه صار الإله المعبود.»[35]

عندئذ يكتشف ابن فطومة أن نظام الحكم هنا أيضا لا يختلف عن دار المشرق، فلا عدالة فيه ولا مساواة، فالامتيازات كلها للملك الإله وحاشيته، أما باقي الرعية فهم عمال وعبيد له لا يتوقع منهم سوى الإيمان والطاعة والرضوخ للأوامر.

وبعد الظلم الذي لحق بابن فطومة ومصادرة زوجته وأمواله، وسجنه عشرون عاما، قرر قنديل محمد العنابي الرحيل إلى دار الحلبة علّها تكون خيرا من سابقتها دار الحيرة، آملا أن يجد فيها الدواء الشافي للداء الذي يعانيه أهل دار الإسلام.

ودار الحلبة دار الحرية، كل شيء فيها يتمتع بحرية مطلقة حتى الأسعار. فيها القصور والحوانيت والحدائق والمصانع والمدارس والأغنياء والفقراء، قانونها قانون المصالح، ودينها دين العقل والحرية. وقد صعق ابن فطومة عندما سمع المؤذن يقول: " الله أكبر " ولم يصدق أذنيه، أهي حقا دار إسلامية؟ ولكن يتضح له أن كل الأديان موجودة هنا. « الحلبة دار الحرية،

[35] المصدر نفسه، ص 55.

تمثل فيها جميع الديانات، فيها مسلمون ويهود ومسيحيون وبوذيون، بل ملحدون ووثنيون..»[36]

والغريب في الأمر، أنه لا وجود لتضارب بين هذه الديانات، لأن النظام يفصل الدين عن الدولة، وكل الطوائف تعامل بمساواة. ولكن هذه الحرية المطلقة المقدسة في دار الحلبة لم تعجب ابن فطومة ولم يرتح لها، لأنها تتجاوز التعاليم الإسلامية وتدعو لانتشار الجريمة والرذيلة.

وبعد سنين عدة يقرر ابن فطومة مواصلة الرحلة متجها هذه المرة إلى دار الأمان التي ما إن وطئها حتى قيل له إنها موطن العدل والمساواة، والكل فيها سواسية لا يميز أحدهم عن الآخر إلا عمله. وهذا ما نستشفه من حديث ابن فطومة مع مرشده السياحي فلوكة « نظامنا لا شبيه له بين النظم، كل فرد يعد لعمل ثم يعمل، وكل فرد ينال أجره المناسب، الدار الوحيدة التي لا تعرف الأغنياء والفقراء، هنا العدل الذي لم تستطع دار أخرى أن تحقق جزءا منه.»[37] ولكن ابن فطومة بفطنته ودقة ملاحظته قد أدرك أن ما شاهده وسمعه عن دار الأمان لا يمثل الحقيقة كلها، وفي كلام أهلها الكثير من الشعارات المزيفة التي تخفي وراءها الكثير من الوقائع. ففي عيد النصر مثلا لاحظ الفرق بين الرئيس والصفوة وبين الشعب، ويتضح ذلك من خلال وصفه الدقيق

---

[36] نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 74.
[37] نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 101.

لذلك المشهد إذ يقول: « ولما مر أمامي لم يكن يفصله عن موقفي أكثر من أشبار. رأيته متوسط الطول مفرطا في البدانة غليظ القسمات واضحها. ولم تكن حاشيته دونه في البدانة، فلفت ذلك انتباهي بشدة، وأيقنت أن الرئيس ورجاله يحظون بنظام غذائي خاص يشذ عما تخضع له جموع الشعب.»[38]

فالفوارق الطبقية موجودة وإن لم تظهر بصورة واضحة كما هي عليه في دار المشرق والحيرة ودار الإسلام مثلا. والحرية هنا مفقودة، ومن يطالب بها يقتل. فأين العدل يا ترى؟ ربما يكون في دار الغروب.

وبعد أن يئس ابن فطومة من إيجاد ما يبحث عنه في باقي الديار التي زارها من قبل، يذهب إلى دار الغروب « جنة الغائبين، لكن خيراتها مبذولة بلا حساب.»[39] يصادف فيها شيخا هرما جليلا تلتف حوله جماعة من النساء والرجال في شكل هلال، يرددون الغناء الذي يعلمهم إياه بكل رقة وحنان. فيندهش ابن فطومة لحال هؤلاء الناس الذين لا يسمعون ولا يتكلمون ولا يفعلون شيئا سوى الغناء، كأنهم حائرون أو غائبون. ويسأل الشيخ عنهم فيخبرهم أنهم مهاجرون إلى دار الجبل وجاءوا هنا ليطهروا أنفسهم ويعدّوها لقصد دار الكمال التي لا يدخلها إلا من كان قادرا على استخراج القوى الكامنة في ذاته، ولا حاجة له للحواس ولا الأطراف. فيصمم ابن فطومة على البقاء

(38) المصدر نفسه، ص 109.
(39) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 115.

والانضمام للجماعة لتعلم ما يتعلمون بغية الوصول إلى حلمه القديم " دار الجبل ".

وتمضي الأيام والشهور ويتمكن ابن فطومة من الصمود والتركيز والتقرب من الشيخ الجليل وكسب ثقته إلى أن يأتي الخبر السعيد بضرورة الرحيل إلى دار الجبل لأن جيش دار الأمان سيغزو دار الغروب، ومن يبقى فيها سيعدّ أسير حرب. وتغادر القافلة دار الغروب متجهة إلى دار الجبل دار الكمال، وما إن وصلوا حتى أمرهم صاحب القافلة بالترجل ومواصلة صعود الجبل سيرا على الأقدام لأن الممر ضيق جدا لا يتسع إلى ناقة أو جمل. فثبتت عزيمة ابن فطومة ومن معه وقرروا الصمود لبلوغ هدفهم المنشود، وقبل أن تنطلق القافلة للرجوع إلى الوطن " دار الغروب " فكر ابن فطومة بأن يعهد بدفتر رحلته إلى صاحب القافلة كي يوصله إلى أمه أو أمين دار الحكمة كي يتمكن الجميع من الاطلاع على أسرار رحلته الشاقة الطويلة، وجميع المشاهدات والأحداث التي صادفته خلالها. ونفحه بمائة دينار، وقرر في نفسه أنه إذا سنحت له الفرصة بالعودة إلى وطنه " دار الإسلام " فسوف يفرد دفترا خاصا بدار الجبل ليزيل عنها الغموض، ويكشف أسرارها وخباياها التي لا يعرفها أحد.

وهنا، ينهي نجيب محفوظ الرواية ليترك النهاية مفتوحة أمام القارئ، مستعينا ببعض الكلمات والعبارات التي من شأنها أن توهم المتلقي بأنها رحلة واقعية لها مخطوط كتبت فيه أحداثها ومشاهداتها التي سجلها قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة. يقول:

« بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة.

ولم يرد في أي كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك.

هل واصل رحلته أو هلك في الطريق؟

هل دخل دار الجبل وأي حظ صادفه فيها؟

وهل أقام بها لآخر عمره أو عاد إلى وطنه كما نوى؟

وهل يعثر ذات يوم على مخطوط جديد لرحلته الأخيرة؟

علم ذلك كله عند عالم الغيب والشهادة.»[40]

هكذا ختمت الرواية ولكننا لا نعلم جيدا إن انتهت الرحلة أم أنها بدأت وما كانت تلك الديار التي زارها ابن فطومة إلا محطات تهيئه للرحلة الكبرى، الرحلة الأبدية.

---

[40] نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 126.

ومما تجدر الإشارة إليه أن نجيب محفوظ قد أحسن في التلميح وامتنع عن التصريح، فجاء استعماله للرمز مناسبا لمضمون الرواية/الرحلة. فالشكل الذي اتخذته الأحداث وصيغت فيه شكل تراثي عرفته العرب قديما وألمّت به، وهو شكل الرحلة، خاصة رحلة ابن بطوطة، أما المضمون فهو إسقاط على الواقع المعاصر الذي يعيشه الإنسان في هذا العالم، فدار المشرق مثلا هي رمز للمجتمعات البدائية الأولى التي لم تعرف مدنية ولا حضارة، تمثل البدايات السحيقة لبني البشر على الأرض حين كان الإنسان خاضعا لقوى الطبيعة يتخذ من مظاهرها آلهة تعبد خوفا من غضبها وسخطها عليه، لأنه كان أسير الخرافة والأسطورة. أما دار الحيرة فهي رمز للمجتمعات النامية التي ما زال يسودها التخلف رغم تحضرها بعض الشيء، بينما تكون دار الحلبة رمزا للمجتمعات الحرة الرأسمالية التي تقدس العلم والحرية ولكنها تفتقر للعدل والمساواة. وترمز دار الأمان للمجتمعات الاشتراكية أين تتحقق العدالة وتنعدم الحرية، والعقل فيها هو الدين والعلم رسوله. أما دار الغروب فهي دار للتائهين في هذا العالم الذي يعانون فيه غربة واغترابا دائمين، ولا مكان لهم وسط أناس يعبدون المادة ويهملون الروح. إنه عالم من تكون حياتهم موافقة للحق

ومفارقة للخَلق[41] شعارهم " الصبر على مرارة البلوى لإدراك حلاوة النجوى" [42] هو عالم المتصوفة.

وقد استعان الكاتب في هذا المقام ببعض عباراتهم وكلماتهم الخاصة من مثل " جنة الغائبين، نشوة، نور، خشوع، الحائرين، الحق، الخلق، البلوى، النجوى، القوى الكامنة، التركيز، الكمال، الخلاص، الوجود...".

وبهذا يذكرنا نجيب محفوظ بالمتصوفة وشطحاتهم وتأملاتهم الروحية، وانسلاخهم عن الواقع وكأنه هو نفسه يريد أن يكون منهم بعد أن عانى طويلا من الخواء الروحي الذي يعيشه إنسان القرن العشرين، في عالم أصبحت فيه الغلبة للمادة. هي دعوة ونزوع نحو التأمل الروحي من أجل إحداث توازن بين الفلسفة المادية والفلسفة الروحية على الرغم من اقتناعه المطلق بأن الفلسفة الثانية هي الأجدى لبلوغ دار الكمال، جنة الله التي لا يدخلها إلا المؤمنون الصالحون، فيها الحب والجمال والعدل والكمال.

« لقد جعل نجيب محفوظ روايته على شكل الرحلة وأفاد من لغة التراث، مثلما احتفظ بالتشويق والسحر الذي يطبق عالم المغامرات الخيالية. وهذا الشكل له جذور عريقة في التراث العربي الإسلامي الذي ولد وترعرع على أيدي ابن فضلان وابن بطوطة وابن جبير. وهو من الأشكال المناسبة

---

(41) نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 117.
(42) المصدر نفسه، ص 117.

التي تساعد على تحديث الرواية العربية وتأصيلها في الوقت نفسه، إذ يشتمل على آليتين مهمتين في البناء الروائي، الأولى آلية القص، والثانية آلية الوصف فضلا عن حس المغامرة والطابع الغرائبي المميزين لأدب الرحلات.»[43]

فالتداخل بين فن الرواية وفن الرحلة واضح المعالم في هذا النص، ولكن حدوده غير مرئية وهذا لشدة الانسجام بينهما. فقد أجاد نجيب محفوظ في مزج تقنيات الرواية بتقنيات الرحلة، وجعلهما كلا متكاملا، فأعاد للرحلة بريقها وأحياها من جديد، وجدّد في الرواية بما يتناسب ورؤيته الخاصة، وكأنما قام بعصرنة التراث وتأصيل الحديث، حيث أحسن في استخدام لغة التراث استخداما يتماشى ولغة فن الرحلات.

وقد لجأ للوصف باعتباره مكونا رئيسا في بنية النص الرحلي الذي هو في الأصل « نص بصري يستند فيه السرد إلى عين السارد، إلى الحد الذي تتحول فيه حواسه الأخرى إلى عيون تمارس الرؤية بصرا وبصيرة. وعلى هذا الأساس، تصبح الرحلة جنسا أدبيا وصفيا بامتياز، خاصة أن الوصف في الرحلة (لا يعد خادما للسرد، بل ندّا له)، مما يجعل منه- الوصف- عالما متكاملا يتفاعل في جنباته المعرفي بالتوثيقي، والمكاني بالزماني، المضموني

[43] محمد أحمد القضاة: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ- دراسة في تجليات الموروث-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000م، ص 291.

بالشكلي.»[44] من ذلك مثلا وصف ابن فطومة لشوارع دار الأمان: « كان ثمة أربعة شوارع كبيرة تصب في الميدان، ومع الغروب تجلت بشائر البشر كأنها ساعة البعث، وسرعان ما راح كل شارع يقذف بجموع لا يحيط بها الحصر من النساء والرجال، لكل طائفة زي بسيط واحد كأنها فرقة جيش، ورغم أمواجهم المتتابعة الهادرة تقدموا في نظام، لا يندّ عنهم أكثر من همس، بوجوه جادة ومرهقة، وخطى مسرعة، كل إلى هدفه يسير، للقادمين جانب وللذاهبين جانب، لا اضطراب ولا مرح أيضا، صورة مجسدة للمساواة والنظام والجدية أثارت إعجابي بقدر ما بعثت في القلق والحيرة. وبلغ الزحام ذروته ثم مضى يخف وئيدا ولكن دون توقف حتى استعاد الخلاء مملكته الشاملة مع هبوط الظلام.»[45]

فالوصف هاهنا يسمح بتقديم التفاصيل الدقيقة، والجزئيات الصغيرة التي تشكل فسيفساء المشهد الرحلي وإعطائه إيهاما بواقعيته، إضافة إلى كونه يباعد بين الوحدات السردية الموجودة في النص دون أن يحدث أية قطيعة أو انفصال بينها.

ومما لا شك فيه أن الرحلة فن وصفي في المقام الأول، والرواية فن سردي بامتياز، ولكن هذا لا ينفي احتواء الرحلة على سرد واحتواء الرواية

[44] عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر- مستويات السرد-، ص 271.
[45] نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 103-104.

على وصف، وإن بدرجات متفاوتة. ولهذا توسل نجيب محفوظ بالسرد في نصه هذا كي يدعم ما جاء فيه من وحدات وصفية لا تعني شيئا من دون أن تستند على سرد. إذ « لا يأخذ نص الرحلة شرعيته الأدبية إلا عن طريق السرد. الرحلة، إذن، فعل الكلام المؤسس على فعل مادي. وعبر الانتقالات المادية، تتصاعد رغبة السارد في السرد بهدف امتلاك المكان المرتحل إليه، هذا الأخير لا يتم التغلب على شساعته في الذاكرة والوجدان إلا عن طريق السرد. ولن تستطيع رحلة ما، حمل هويتها الأجناسية إلا عن طريق السارد الذي ينسج حكايته من عناصر المكان والوجدان. وفي حالة افتقادها للسرد، بالرغم من الإنجاز المادي، فإنها ترادف السفر أو الانتقال من مكان إلى آخر، وقد ترادف الظعن أو الهجرة بنوعيها، ولكنها تفتقد هويتها النوعية المرتبطة بالرغبة في السرد من قبل سارد ما.»[46]

وكأن بالسرد هو المسؤول عن تحول الرحلة من فعل مادي إلى فعل كتابي " نص " يجمع بين المرجعي والمتخيل، وهذا ما يجعلها (أي الرحلة) شديدة الصلة والقرابة بالرواية.

ثم يأتي الحوار، كنقطة من نقاط التقاطع والتماس بين الفنين- الرحلة والرواية- ليساهم في اكتشاف عوالم الرحلة الخفية، وإثارة روح المغامرة لدى

---

(46) عبد الرحيم مودن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر- مستويات السرد-، ص 218.

البطل، فبعد كل حوار كان يجريه ابن فطومة مع شخصيات الرواية كشيخه مغاغة الجبيلي، أو هام صاحب الفندق، أو حكماء الديار التي زارها، كان يخرج بنتيجة وتصور معينين يزيدانه حماسا وحبا للاستطلاع، ورغبة في المضي قدما لبلوغ دار الجبل، حلمه وتوقه الدائمين. من مثل ذلك ما جرى بينه وبين فام صاحب فندق الغرباء بدار المشرق:

« - أ أنت من المشرق؟

- أصلي من الصحراء ثم استقر بي المقام في المشرق..

سرني أن أجد فيه رحالة قديما فقلت:

- دار الجبل هي الهدف الأخير من رحلتي..

- وهي هدف الكثيرين ولكن أسباب الرزق حجزتني عنها..

فسألته بلهفة:

- ماذا تعرف عنها يا سيد فام؟

فأجاب باسما:

- لا شيء إلا ما توصف به أحيانا كأنما هي معجزة الدهر، ومع ذلك لم أصادف رجلا واحدا ممن زاروها..

وقال لي صوت باطني بأنني سأكون أول ابن لآدم يتاح له أن يطوف بدار الجبل ثم يعلن سرها للعالمين.»[47]

وقد ورد الوصف والسرد والحوار بلغة بسيطة لا يشوبها أي غموض أو تعقيد، غير أن الكاتب قد استعار الكثير من المفردات والعبارات التراثية التي منحت النص قيمة أدبية عالية، فجعلته يبدو كرحلة حقيقية تنتمي إلى فن الرحلات العربية القديمة دون أن تنفي أو تغفل انتماءها إلى فن الرواية. فالبساطة في اللغة في هذا العمل الأدبي علامة قوة وليس علامة ضعف، وملمح ذكاء بالنسبة للكاتب وليس ملمح سذاجة منه، لأنه كان قد اطّلع على كتب الرحّالة العرب كابن جبير وابن بطوطة، وأدرك أن أسلوبهم فيها تميز بالقوة والبساطة في الوقت ذاته لأن غايتهم الأولى كانت إفهام الجمهور وإطلاعه على مغامراتهم ومشاهداتهم، وليس إبراز ملكاتهم اللغوية المتأنقة مثلما يحدث في المقامة مثلا.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أؤكد مرة أخرى أنه لا يمكن الفصل بين ما هو رحلي وبين ما هو روائي في هذا العمل الأدبي الذي أبدعه نجيب محفوظ، فهو كل متكامل. وجميع التنظيرات السابقة حول الرحلة أو الرواية لا يمكن الجزم بصحتها بصفة مطلقة، لأن التنظير شيء والنص شيء آخر.

[47] نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 24.

فالنص هو الذي يفرض قوانينه ومعاييره الخاصة به، ولا يقبل القوالب الجاهزة التي تسقط عليه بطريقة تعسفية في أغلب الأحيان. وأي محاولة لتأطير نص نجيب محفوظ " رحلة ابن فطومة "، وتصنيفه تصنيفا محددا وتحديد لهويته الأجناسية بدقة لا تعدو إلاّ أن تكون ضربا من العبث.

ولي أن أقول دون كثير حرج، أن هذا النص هو عمل تجريبي بامتياز، جاء في وقت كانت تتهم فيه المدونة التراثية بالجفاف والجمود، وكانت تبحث فيه الرواية العربية بحيرة وقلق عن جذور لها في التراث العربي تضمن مشروعية وجودها، ولا تجعل منها جنسا غريبا أو غربيا قوبل ويقابل بالاستهجان.

الفصل الرابع
الرواية والتشكيل الأسطوري

أوّلا: جينيالوجيا الأسطورة (مقاربة مفاهيمية).

ثانيا: الأسطورة والأدب.

ثالثا: الأسطورة والمدارس الأدبية الكبرى.

رابعا: الاشتغال الأسطوري في الخطاب الروائي العربي.

خامسا: رواية المجوس: جدل الواقعي والأسطوري

انطلق المهاجران في مسيرة العبور
قطعا مسافة. بدأت المتاهة
توجه الأول بطلب إلى السماء:
" ربّي هبني جرّة مختومة من ذهب "
فتودّد الثاني وركع بدعاء:
" اللهم هبني جرّة ماء ".

* * *

امتدّت الصحراء
حرق قرص الشمس الأرض
أشعل النار في السماء
انهار الأول في منتصف الطريق
دسّ رأسه في كنزه،
فعجز التّبر أن ينقذ قلبه من الحريق.

* * *

بلغ الثاني واحة المحال
يحمل في القلب جرعة الماء
وفي اليد الأخرى جرّة المال.

إبراهيم الكوني– " أسطورة ".

* أوّلا: جينيالوجيا الأسطورة (مقاربة مفاهيمية) :

لقد خلق الإنسان وهو لا يعلم شيئا عن مصيره ومستقبله، وعاش في الأرض محاطا بظواهر كونية غريبة عنه كل الغرابة، يراها ، يخاف منها ولا يفقه كنهها، ولا الهدف من وجودها. فتعامل معها بحيطة وحذر بعد أن تعوّد على وجودها بشكل دوري أو تكراري.. فالشمس تشرق كل صباح وتغرب ليلا ليحلّ محلها القمر الذي هو بدوره يغير من شكله كل شهر، والأمطار تهطل كلما تجمعت الغيوم بكثافة وصحبتها الرياح والرعود.. والأرض تصفر خريفا وتخضر ربيعا، والحيوانات تتكاثر في مواسم محددة.. كلها ظواهر طبيعية تحدث والإنسان البدائي لا يعرف عنها شيئا سوى أنها موجودة بالفعل، ولا خلاص له منها.. ومع استمرارية وقوعها لم يجد بدّا من تقبلها راغبا في ذلك أو راهبا. ولكنه في أغلب الأحيان كان يستعصي عليه ذلك، مما أشعره بالخوف منها على الدوام لأنه جاهل بحقيقتها وسر وجودها، وبحث عن حل لهذه المعضلة طويلا فلم يجد سوى أن يرضخ لها ويتخذها آلهة يعبدها ويقدم لها القرابين كي ترضى عنه ويسلم من فتكها به.. ومن هنا ظهرت الأسطورة.

عرّف هرمن بروخ H. Bruch الأسطورة قائلا:« الأسطورة هي سذاجة البداية، هي لغة الكلمات الأولى، والرموز البدائية، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد، إنها نظرة لا تقوم على العقل، بل هي نظرة مباشرة إلى العالم، هي اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى، إنها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتجزأ.»[1]

تقترن نشأة الأسطورة بالتأمل الذي كان يمارسه الإنسان الأول تجاه ظواهر الكون المختلفة، فكل ظاهرة كان يراها لها وقت معلوم تحدث فيه،

---

[1] آرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، (د.ت)، ص 141.

وشكل محدد لا تخرج عن إطاره. هذه الدقة في الوقوع ولّدت لديه نوعا من الإعجاب صحبته رهبة شديدة، وفضول رهيب كانا يدفعانه للتساؤل عمّا يحدث حوله من جهة، وعن مصيره من جهة أخرى. فالأسطورة في أساسها « محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية.»[2]

تحكي الأسطورة واقعا عايشه الإنسان وتعامل معه، غذاه بخياله، وشكّله بما يتوافق وتصوراته تجاه الحياة. ولهذا فهي « تصنيع شعبي للتاريخ الخاص، ومحاولة إلباسه دوما لبوس الحقائق الثابتة.»[3] والقول بواقعية الأسطورة قول جائز لا يجافي الحقيقة، لأنها مثلت البدايات الأولى للإنسان، وعبّرت عن تجاربه وصراعاته مع الطبيعة، وكذا ما يحيط به من مخلوقات غريبة عنه استأنس بها فيما بعد بعد طول استوحاش لها، لأنها لطالما مثلت له العدو، ومكمن الخطر المجهول.

الأسطورة هي صورة لنجاح الإنسان البدائي في محاولته تسخير الطبيعة وجعلها تفي بحاجاته الأساسية، وهي تعبير عن قوة إرادته وقدرته على تفسير ظواهرها الخارقة بلجوئه إلى الخيال، وخلق جو عقائدي كان بحاجة إليه ليخرج من حالة الخوف الرهيب الذي كان ينغّص عليه وجوده وتمتعه بالحياة. من هنا استمدّت الأساطير قدسيتها وسطوتها العظيمة على وجدان وعقول الكثير من البشر في الماضي والحاضر على السواء، لأن الأسطورة كانت عند الإنسان البدائي بمثابة المعتقد الديني، وصورة لشعائره التي كان يمارسها لحاجته لوازع ديني يملأ الفراغ الروحي الذي كان يحس به. واللجوء إلى

[2] عمر بن قينة: أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص 107.
[3] كاظم الحجاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2002م، ص 37.

الأسطورة هو هروب من هذا الفراغ، فبدأ بممارسة طقوس معينة تترجم معتقداته الدينية.

« والطقس هو مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية، ولعل الموسيقى الإيقاعية والرقص الحر كانا أول أشكال هذا السلوك الطقسي التلقائي، الذي تحوّل تدريجيا إلى طقس مقنن تجري تأديته وفق قواعد مرسومة. وقد ترافق تقنين الطقس وتنظيمه في أطر محددة ثابتة، مع تنظيم التجربة الدينية للأفراد وضبطها من خلال معتقدات واضحة تؤمن بها الجماعة، ويرى فيها الأفراد تعبيرا عن تجاربهم الدينية الشخصية.»[4]

فإذا كانت الأسطورة حكاية مقدسة تعبر عن معنى عميق تنطوي عليه يعود إلى أزمنة سحيقة القدم غذّاه خيال الإنسان الأول، وطوّره ليرمز إلى كل ما هو خارق أو غيبي مقدس، فإن الطقس هو ترجمة فعلية أو جسدية لتلك المعاني الرمزية التي تحملها الأسطورة. وبممارسة الطقوس جماعيا ينتقل الإنسان إلى عوالم أخرى تتلاشى فيها الحدود، ويمتزج فيها الدنيوي بالغيبي المقدس.

لقد أدرك الإنسان الأول أنه في خطر دائم يهدد بقاءه وحياته، وحتى يضمن سلامته ينبغي عليه أن يظل على وفاق تام وتصالح مع الكائنات الخارقة التي جعل منها آلهة يؤمن بها، ويقدم لها القرابين والأضاحي كي يسترضيها، وتعطف عليه. وتقديم هذه القرابين يتم دائما في جوّ شعائري مقدس تمثل الأسطورة جانبه القولي، ويمثل الطقس جانبه الفعلي.

---

[4] فراس السواح: الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية-، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001م، ص 129.

وارتباط الأسطورة بالدين جعلها جزءا من السلوك الروحي عند الرجل البدائي الذي حاول من خلالها أن يضفي على تجاربه البسيطة طابعا فكريا يؤطرها، وأن يخلع على حقائق حياته العادية معنى فلسفيا يعمّقها.

وعلى الرغم من كون الأسطورة وليدة الخيال إلاّ أنها لا تكاد تخلو من منطق معين، أو فلسفة أولية. وبتطور هذا المنطق والفلسفة نشأ العلم الذي أصبح له سطوة في الحاضر تضاهي سطوة الأسطورة في الماضي والحاضر معا، لأنه « لا توجد في الأسطورة خطوط فاصلة دقيقة بين الحاضر والماضي والمستقبل.»[5] فهي ممتدة عبر الزمان والمكان، ترمز إلى واقع مليء بقيم الخير والنبل والسلام. ولعل هذا هو وجه الخلاف بين العلم والأسطورة. فلولا الأسطورة لما وُجد العلم، وهذا ما دفع أبراهام سول إلى القول: « تظل الأسطورة في أساس محفزات العمل العلمي، فوراء كل اكتشاف كبير، تكمن غالبا أسطورة أخصبته، هيّأته، غذّته وروّدته بالصدى الضروري لنموه وتطوره.»[6]

فالخيال الذي أبدع الأسطورة وغذاها هو نفسه الذي غذى العلم وطوّره. غير أنه ينبغي التمييز بين العلم الذي حاول أن يصالح الإنسان مع واقعه بتغيير هذا الواقع، وبين الأسطورة التي كانت تعمل على تكييف مشاعر الإنسان ليتلاءم مع الواقع، ويتوافق مع متغيراته. وحاجة الإنسان للأسطورة تضاهي حاجته للعلم سواء في الماضي، الحاضر أو المستقبل، لأن الوحدة التي يفتقدها إنسان هذا العصر في الكون وما يحيط به لا يجدها إلاّ في الأسطورة التي تجمع في ذاتها بذور المثالية والواقعية معا، وبذور العقلانية واللاعقلانية على حد سواء.

---

[5] ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1985م، ص 5.

[6] ينظر، إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002م، ص 79.

يقودني هذا إلى الجزم بأن الأسطورة كانت وما زالت اللبنة الأولى التي شكّلت التراث الإنساني للبشرية كلها. فقد عرفتها جميع الأمم والشعوب دون استثناء، إذ كان لكل قوم أساطيرهم التي كانوا يتداولونها جيلا بعد جيل، والتي تمثل تراهم الشعبي، وترمز إلى معتقداتهم المقدسة، وشعائرهم الدينية التي عرفوها منذ الأزمنة البعيدة.

ولن أجافي الحقيقة إن قلت إن الأسطورة واحدة لدى كل الشعوب، تتميّز بصفة الكونية مهما اختلفت طرائق حكيها، لأنها تحدد صلة القرابة الحقيقية بين بني البشر، وتعيدهم إلى جذور واحدة، عندما خلقها خيال الإنسان الأول وغذاها، وجعل منها وسيلته في تفسير مظاهر الكون المختلفة، وطريقته في التعبير عما يرغبه أو يرهبه. ولهذا نجد تشابها كبيرا بين أساطير اليونان والفرس والهند والصين والعرب، فالمعنى أو الفكرة الموجودة في معظم أساطيرهم واحدة، ولكن كيفيات سردها وتداولها بينهم قد تختلف كثيرا أو قليلا باعتبار تقادم الأزمان عليها ومحاولة الإنسان في كل عصر أن يضفي عليها شيئا من عنده يجعل من هذه الأساطير صالحة لكل زمان ومكان، ومتوافقة ومعتقداته في تلك الحقبة من الزمن. من ذلك مثلا أساطير الخلق والتكوين(*) التي نجدها في جميع الثقافات والأديان. فهي تكاد تكون حكاية واحدة مع اختلاف في الأسماء وبعض التفاصيل فقط.

مما يثير انتباه الباحث في الميثولوجيا وجود خلط كبير بين عدة مصطلحات لها علاقة بالأسطورة. وواقع الأمر، أن وقوع الدارسين في مثل هذا الالتباس له ما يبرره، إذ يكاد يجمع دارسو الأساطير القديمة أنه لا وجود

(*) يمكن التمثيل عن التشابه الكائن بين عدة أساطير من ثقافات مختلفة بتلك التي تدور حول علاقة الذكر بالأنثى:
- ففي ملحمة الخليقة السومرية تزدلف ننليل من الإله أنكيد لتلد ننّا إله القمر.
- في ملحمة جلجامش تدنو عشتار من جلجامش عارضة مفاتن جسدها الإلهي.
- في الميثولوجيا الإسلامية تقترب حواء بجمالها من آدم لتدعوه لحراثة فرجها.
وبهذا ندرك أن الأسطورة واحدة عند جميع الأمم مع وجود بعض التباين في الشكل أو طريقة السرد.

لفروق واضحة المعالم بين الأسطورة، الخرافة، الحكاية البطولية والحكاية الشعبية إلاّ في بعض الأحيان. ولا يمكن إدراكها إلاّ عند المتخصصين في هذا المجال فقط.

فالأسطورة:

1 - قصة غالبا ما تسرد في قالب شعري.
2 - ترتل في المناسبات الدينية حين تمارس الطقوس جماعة.
3 - تتداول شفاهة بين الأفراد خاصة أنه ليس لها مبدع محدد أو مؤلف معين، لأنها ليست ثمرة خيال فردي بل هي نتاج خيال جماعي.
4 - تتميز بطاقة إيحائية هائلة مما يجعلها شديدة الاتكاء على الرمز.
5 - أبطالها آلهة أو أنصاف آلهة وحضور الإنسان فيها حضور ثانوي.
6 - موضوعاتها جدية وشمولية مثل معنى الحياة وسر الوجود، الموت، الخلق والتكوين...
7 - زمنها مقدس ولهذا فهي تتصف بالحضور الدائم، وهي صالحة لكل زمان ومكان.
8 - لها علاقة متينة بالدين والطقوس التي تمثله وتجسّده.
9 - هي حكاية مقدسة لا يمكن دحض ما تقوله أو تحكيه، ولا تقبل الإثبات أو الإنكار.

بينما الخرافة:

1 - فإنها تقوم على الإدهاش، إذ فيها مبالغات وتهويلات كثيرة.
2 - تجمع بين المستوى الطبيعي وفوق الطبيعي.

3 - شخصياتها متنوعة كالجن والعفاريت والآلهة الذين يشبهون البشر ذوي الطاقات الخارقة وغير العادية.

4 - لا تلزم متلقيها بتصديقها أو الإيمان بها لأنها لا تتمتع بقدسية الأسطورة.

5 - هي من أشد الأشكال التعبيرية قربا للأسطورة.

6 - غالبا ما تبتعد الخرافة عن الواقع وتسبح في العوالم الماورائية.

أما الحكاية البطولية:

1 - فهي حكاية قريبة من الخرافة ولكنها تختلف عنها في أمرين:

أولهما: أن أحداثها قريبة من الواقع على الرغم من اللجوء إلى المبالغة أحيانا.

وثانيهما: أن بطلها إنسان وليس إله أو نصف إله، ويمثل كل ما هو إنساني.

2 - ينزع فيها البطل نزعة مثالية.

3 - يكون بطلها نبيلا وغالبا ما يخلص الجماعة من الشر الذي يلاحقهم أو يهدد سلامتهم واستقرارهم.

ولعل أبرز مثال على ذلك عنترة بن شداد حامي الحمى، ومخلص القبيلة من الأعداء، فقد كان بطلا مثاليا نسجت حوله الكثير من السير والقصص التي تصف نبله، وبطولاته ومغامراته، وتجعل منه فارسا لا يهزم ولا يقهر.

أما فيما يخص الحكاية الشعبية فيمكن القول إنها:

1 - حكاية واقعية.

2 - خالية من التأملات الفلسفية.

3 - أبطالها عاديون من الواقع المعيش ليست لهم طاقات خارقة.

4 - تكمن قوتهم في استخدامهم لقدراتهم الخاصة للتفوق، وتحقيق الهدف المنشود كالحيلة والشجاعة.

5 - موضوعاتها اجتماعية تشمل العلاقات الأسرية مثلا كعلاقة زوجة الأب بالابنة اليتيمة.

6 - تسلسل الحكاية فيها منطقي.

7 - الحكمة من قصها إيصال رسالة أخلاقية يتعظ بها المتلقي ويعمل بها.

هذه هي أهم الفروق الكامنة بين الأسطورة وباقي الأشكال التعبيرية القريبة منها.[7]

ويشير الباحث محمد عباس إلى أن الأسطورة قد « تتضمن عناصر لصور أخرى من الأدب الشفهي، مثل الحكايات الخرافية Fairy Tales والقصص المنقولة عن القدماء Legends، بيد أن الأسطورة تختلف عنهم في نقطتين رئيسيتين: الأولى: أن الأسطورة تفهم في موطنها الأصلي على أنها قصة حقيقية. وتقدم الأسطورة رواية أساسية وشاملة عن موضوعها، سواء كان هذا الموضوع يتعلق بأصل أو علة العالم، علة الموت، معنى الحركة، أو بنية المعبد أو الهيكل. والثانية، أن الأسطورة تعد أكثر شمولية وأساسية، من حيث أنها ترجع بمجتمعها إلى حقيقته الأصلية أو البدائية، وهي حقيقة ليست سابقة في الزمان فقط، بل مختلفة كيفيا من حيث المكان، الزمان، ونوعية الوجود كذلك، وهذا الزمان البدائي هو مستودع النماذج التي تتضمن المعلومات والخبرات وأوجه النشاط الهامة التي يرتكز عليها المجتمع الحاضر.»[8]

---

[7] ينظر، فراس السواح: الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية-، ص 12 وما بعدها.

[8] محمد عباس: أفلاطون والأسطورة، دار التنوير، بيروت، 2008م، ص 10-11.

* ثانيا: الأسطورة والأدب:

إنّ علاقة الأدب بالأسطورة هي علاقة الفرع بالأصل الذي نتج عنه، إذ « إنّ التفسير الأسطوري للأدب يرى أن الأساطير ليست رافدا بل هي الرحم الذي يخرج منه الأدب كله.»[9] ومن هذا المنظور، يؤكد الباحث مالينوفسكي Malinovski « أن في الأسطورة جنين الملحمة والقصة والتراجيديا المستقبلية،

[9] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 125.

فهو يرى رأي (فيكيري) بأن الأسطورة هي الرحم الذي منه يخرج الأدب، تاريخيا وسايكولوجيا.»[10]

فما من شك في أن الأسطورة هي الأسبق في الوجود من الأدب، لأنها تمثل مهم الحضارة الإنسانية، والنموذج الأسمى للخيال البشري الذي صنعها، وقد كان« الناقد الكندي الكبير " نورثروب فراي " يرى أن الأدب يأتي بعد الأسطورة في تاريخ الحضارة على اعتبار أن الأسطورة تمثل الجهد البدائي للخيال كي يقيم تماثلا بين الإنسان والعالم، ثم لا تلبث أن تندمج في الأدب كي تصبح مبدأ بنيويا مؤسسا لشعريته.»[11]

وغير خاف أن خيال الإنسان الأول هو الذي أوجد الأسطورة وأحكم نسجها، وبالتالي يمكن عدّها نشاطا فكريا يعبر عن حكمة الجماعة وتأملاتها من جهة، ويعكس طموحاتها في إحداث توازن بين الإنسان وما يحيط به من أفراد أو مخلوقات أو مظاهر الكون عامة من جهة أخرى. ولعل هذا ما يصبو إليه الأدب الآن، فكلاهما- الأدب والأسطورة – يحاول إشعار الإنسان بحالة من التوازن والتكيف بينه وبين ما يحيط به.

ولهذا نجد أن ارتباط الأدب بالأسطورة ارتباط وثيق وقديم، « فكلمة Mythos الإنكليزية، ومثيلاتها في اللغات اللاتينية، مشتقة من الأصل اليوناني Muthos وتعني قصة أو حكاية. وكان الفيلسوف أفلاطون أول من استعمل تعبير Muthologia، وعنى به فن رواية القصص، وبشكل خاص تلك القصص التي ندعوها اليوم بالأساطير. ولا يتحقق هذا الارتباط من خلال أصل الكلمة فحسب، بل إنه يمتد ليشمل عددا من الخصائص التي تجعل من الأسطورة شكلا أو نصا مدوَنا يوفّر لنفسه خصائص النص الأدبي جميعها. فإذا كانت

---

[10] ك.ك.راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981م، ص 97-98.

[11] صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م، ص 76.

الأسطورة شكلا من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطا فكريا أيضا، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلّق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يعدّ هو الآخر بحثا في الواقع ولكن من دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو الانصياع لأعرافه المادية.»[12]

ومن هنا، يتضح أن ما يربط الأسطورة بالأدب هو ارتباط قوي حتى وإن كانت معالمه غير واضحة تماما. ولكن يبدو أن مصير كل واحد منهما مرتبط بالآخر، إذ تشكّل الأسطورة مادة ثرية يستقي منها الأدب مادته، ويمثل الأدب الإطار الذي من خلاله تسترجع الأسطورة مجدها وقوّتها كلّما شُنَّت عليها حملة مناوئة، أو فقدت شيئا من سطوتها وبريقها.

« لقد حمل الفن، عبر تاريخه الطويل، صبوات الإنسان إلى فردوس التوحّد مع الذات ومع الآخر بآن، ولذلك فقد عُدّت الفعاليات الرمزية، ومنها الأسطورة، فعاليات استبدالية تقدّم ترضيات تعويضية كلّما تبدّدت أحلام الإنسان وآماله الموعودة، ولذلك أيضا، فقد كان ثمة في كل مجتمع أدب يكشف جذور الاغتراب ويضعها في أسطع ضوء، وغالبا ما كان هذا الأدب يتقنّع بملامح أسطورية حاول الإنسان من خلالها، كما فعلت المجتمعات الأولى، إقامة توازن بينه وبين نفسه من جهة، وبينه وبين المجتمع الذي ينتمي إليه من جهة ثانية.»[13]

إنّ رغبة الأدب في تصوير مآسي الإنسان وتخليصه من إحساسه الدائم بالاغتراب الذي يعانيه ويفقده الشعور بالأمان والاستقرار والتوازن، جعلت

---

(12) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م، ص 14-15.
(13) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 89.

الأدباء يلجأون إلى الأسطورة كنوع من الهروب أو التقنع خاصة وأنّ الظروف السياسية التي مرت بها المجتمعات العربية لم تكن تسمح بالمجاهرة والعلن.

ومما تجدر الإشارة إليه، أنه « عندما تستفيد الفنون الأدبية من الأساطير، فإنها لا تهتم بالجانب الاعتقادي، أي بمدى صحة أو عدم صحة الأشياء التي تتحدث عنها، كما أنها لا تهتم كثيرا بمضامينها المتصلة بالزمن والظروف البدئية، ولكنها تستفيد من أشكالها ومن دلالة هذه الأشكال المباشرة، وغالبا ما تتصل هذه الدلالة بقضايا الوجود البشري أو المصير الإنساني. ويرى " نورثروب فراي " Northrop Frye أنه " عندما تتحول ميثولوجية ما إلى أدب، فإنّ الوظيفة الاجتماعية لهذا الأخير، وهي المتعلقة بمنح المجتمع رؤية متخيلة للشرط الإنساني، نجد أصلها المباشر في سلفها الأسطوري.»[14]

ومعنى هذا أنّ استثمار الإطار الشكلي للأسطورة في الأدب يمنح الحرية للأديب لأن يقول ما يشاء دون خوف أو حرج، فالشكل شكل أسطوري، والمضمون مضمون واقعي يتماشى ومقتضيات العصر. « وهذه الخلخلة الواضحة بين الجانب الشكلي والمضموني، هي التي جعلت الأسطورة قابلة على الدوام لأن تكون مادة غنية يستقي منها الأدب بعض أدوات تعبيره، ثم إن استخدام الأسطورة في الأدب يفترض دائما هذا التمييز والفصل بين إطارها الشكلي، ومضمونها المرتبط بمرحلة معينة من التاريخ الإنساني.»[15]

فلا يعقل أن يعمد الأدباء إلى الأسطورة ويوظفوها كما هي شكلا ومضمونا، بل يجب عليهم دائما تكييفها مع متطلبات العصر، ولن يكون هذا ممكنا إلا إذا استطاع الأديب أن يحدث انزياحا معنويا يكون مغايرا للمعنى الأصلي الذي تحمله الأسطورة وتعبّر عنه.

[14] حميد لحمداني: في التنظير والممارسة- دراسات في الرواية المغربية-، ص 24.
[15] حميد لحمداني: في التنظير والممارسة- دراسات في الرواية المغربية-، ص 23.

والحقيقة أن « استخدام " الإطار الشكلي " للأسطورة في الأدب، بدأت بوادره منذ العصر اليوناني. وكان الشعراء بالفعل يُحدثون انزياحا ما بين المدلول الأصلي الضمني للأساطير، وبين ما يريدون التعبير عنه بالنسبة لعصرهم. يقول نورثروب فراي Northrop Frye: " عندما يعيد الشعراء خلق الأسطورة فإنهم يشتغلون في اتجاه مختلف عن النزوعات المضمونية لأصحاب الحكايات التمثيلية Allégoristes. إن استجابة الشاعر الطبيعية كامنة في إعادة كتابة التاريخ، أو اختراع تاريخ جديد، اعتمادا على نفس الأبطال دون اللجوء إلى عقلنة ذلك القصص التاريخي الأسطوري." »[16]

لقد أدرك الأدباء منذ البداية أنّ الزمن الذي أنتج الأسطورة غير الزمن الذي أنتج القصة أو الرواية، ولكنهم فطنوا أيضا إلى طواعية الشكل الأسطوري، وقدرته على أن يتحمّل أي مضمون حديث أو معاصر، ويعبّر عنه بصورة رائعة. ولعل " سرفانتيس " كان من بين هؤلاء الذين حاولوا تجسيد ذلك في كتاباتهم، فجاءت « رواية " دون كيشوت " مرحلة فاصلة بين أدب أسطوري، وأدب يستخدم الأسطورة للتعبير عن شيء آخر. فإذا كان أصحاب النمط الأول يفكرون أسطوريا، فإنّ " سرفانتيس " الممثل للنمط الثاني، كان يفكر بواسطة الأسطورة، أي أنه أراد أن يقول بواسطة الأسطورة شيئا لم تقله الأسطورة في السابق. ومن المعروف أن رواية " دون كيشوت " جاءت لتسَّفه التفكير الخرافي، وتسخر منه، ومع ذلك فهي لم تجد أسلوبا أكثر طواعية لتحقيق ذلك من استخدام الأسطورة نفسها.»[17]

وعبر هذا التحول والانتقال من الأدب الأسطوري إلى الأدب الذي يستخدم الأسطورة كإطار للتعبير عن مضامين أخرى قد انزاحت عن

---

[16] المرجع نفسه، ص 23.
[17] حميد لحمداني: في التنظير والممارسة- دراسات في الرواية المغربية-، ص 24-25.

المضمون الأصلي للأسطورة، يجد الكاتب نفسه مجبرا على الاستعانة بكلمات تكون لها طاقة إيمائية معتبرة، تسمى الرموز. إذ يستطيع الرمز عبر إيحاءاته المتعددة تصوير ما يختلج أعماق الإنسان من أحلام ومشاعر وأفكار ورؤى، وبالتالي يستطيع الغوص في مجاهل النفس البشرية وكشف أسرارها، فيقدم لنا عملا أدبيا يرقى إلى مستوى الإبداع، ويبتعد عن كل ما هو مألوف أو مبتذل بين الناس.

« لقد أشار " لوك بنوست Luc Benost " في كتيب له بعنوان " دلائل، رموز وأساطير " إلى أن هناك فرقا كبيرا بين مصطلح " Fable " (Fabula) ومصطلح أسطورة المأخوذ من الأصل التالي: (Mutus) فالأول يعني " الكلام " بينما يدل الثاني على " عدم الكلام "، أي الخرص أو " الصمت ". كما يرى أن فكرة " الصمت " تتصل بالأشياء التي تكون بسبب طبيعتها غير القابلة لأن يُعبر عنها إلاّ بواسطة الرموز، بحيث تصبح الأسطورة والسّر، وجهان لشيء واحد يدل على كل ما هو مكتوم أو خفي (Esotérique). ومع أن هذا الكاتب لم يذهب بعيدا في استثمار العلاقة بين الجانب الأول والجانب الثاني (الصمت Mutus، والكلام Fabula)، إلاّ أننا يمكن أن نستنتج من كلامه أشياء ذات أهمية بالغة، منها مثلا أن " الرمز " يتوسط بين الحكاية، والأسطورة، فبواسطة الرموز يمكن أن تتحوّل الأسطورة إلى قصة أو رواية. بمعنى أن " الصامت " Mutus يتم استنطاقه بواسطة الرموز فيتحوّل عندئذ إلى متكلم Fabula.»[18]

فالرمز هو العنصر السحري الذي يمنح العمل الأدبي توهجا، ويضفي عليه بريقا، فيه يكمن سر الكتابة وسحرها، والقدرة على استخدام الرمز في تصوير الفرح والفجيعة بكل صدق وعمق لا يملكها إلاّ الكاتب الحق، والفنان

(18) حميد لحمداني: في التنظير والممارسة، ص 43.

المبدع الذي إن فقدت الكلمات طاقتها الإيحائية لكثرة استهلاكها، استطاع أن يخلق لغة جديدة تحوز على إعجاب القارئ المتطور دائما، وتسهم في تطور ذوقه الفني والأدبي.

* ثالثا: الأسطورة والمدارس الأدبية الكبرى:

ظهرت المذاهب الأدبية الكبرى في أوروبا، وتنوعت تنوعا عجيبا أواخر القرن التاسع عشر وأواسطه، وقد اتسع نطاقها بعد الحرب العالمية الأولى 1914-1918. وكان لكل مذهب منها فلسفة يرتكز عليها وقواعد وأسس تشكل كيانه وقوامه. فجاءت الكلاسيكية لتشكّل بداية هذه المذاهب وانطلاقتها. وقد كان أساس المذهب الكلاسيكي الاعتراف بسيطرة العقل على النتاج الأدبي، وإيثار الصنعة في الفنون، ومحاكاة الأقدمين الذين اهتدوا بذوقهم الفني إلى جلال الأدب القديم. فالحقيقة عند الكلاسيكيين هي الحقيقة التي يدركها العقل دون سواه. وقد كانت فلسفة ديكارت Descartes و باسكال Pascal أساسا متينا قامت عليه هذه النزعة. وكان " بوالو Boileau " في كتابه فن الشعر L'art poétique خير ممثل لهذا المذهب.

والحقيقة أن أصحاب هذا المذهب لم يكونوا بحاجة إلى توظيف الأسطورة في أدبهم، إذ كانوا يعتمدون على العقل اعتمادا كاملا، ولا مجال عندهم للخيال أو الوهم أو السخافات التي تحكيها الأساطير حسب وجهة نظرهم. وقد شكّلت هذه العقلانية الصارمة حاجزا أمام الشعراء والكتاب

للتعبير عن مشاعرهم الخاصة بعدما أصرّ الأدب الكلاسيكي على التعبير عن المشاعر الجماعية كالشرف ودوافع النبل والرفعة والعظمة.

وأمام هذا الضيق الرهيب الذي عانى منه الشعراء، ظهرت الرومانسية كحركة مناوئة للكلاسيكية ومعاكسة لها. فهي ثورة على هيمنة العقل وسلطانه على مشاعر النفس والوجدان الفردي. وهي دعوة لإطلاق العنان للعواطف والأحاسيس دون قيد أو ربط.

والحقيقة عند الرومانسيين لا تدرك بالعقل وحده، إنما تدرك بالقلب أيضا، لأن العقل لا يلم إلاّ بالقيم الخارجية، أمّا القيم الداخلية الروحية فلا يفقهها إلاّ القلب، فحيث لا يلج العقل يلج القلب، هذا هو سلطان القلب عند أصحاب هذا المذهب.

« وغير خاف أنّ الأساس الذي تنهض الرومانسية عليه هو ما يطلق عليه أعلامها: " روح الشعب "، والتي لا تجد تحققها الأمثل، في نظرهم، إلاّ في الثقافة البكر لهذا الشعب، أي في: أساطيره، وخرافاته، وحكاياته الخارقة. ويعزّز ذلك قول " شيلينغ (Schilling)، أحد أبرز أولئك الأعلام، إنّ الأسطورة ليست وهما، بل هي " عين الحقيقة "، بمعنى أن ثمة علاقة وثيقة تربطها بالواقع، ولعل ذلك ما كان يدفعه إلى الإشادة بأهمية الأسطورة بوصفها قصيدة العالم الكبرى، ولعله أيضا ما كان يدفعه إلى الدعوة إلى نظرة جديدة إلى العالم، وإلى تركيب أسطوري جديد له. وتتبدّى هذه السمة على نحو واضح في أطروحة " رينيه ويليك " (René Wellek) الذي رأى أن " كل الرومانسيين الكبار خالقو أساطير.. لا تفهَم أعمالهم إلاّ من خلال محاولتهم تفسير العالم تفسيرا أسطوريا شاملا يمسكون هم بمفاتيحه " رغبة منهم، كما رأى " إليوت " (Eliot)، في " إحداث تواز مستمر بين العالم القديم والجديد،

للسيطرة على تلك الصورة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا المعاصر." »[19]

لقد سعى الرومانسيون إلى تحرير الإنسان من ربقة القيود الصارمة التي فرضتها عليه الكلاسيكية والتي حدّت من حريته في التعبير عن نفسه، وشلّت حركته في التحليق إلى عوالم بعيدة ومختلفة عن عالمه الأصلي، واتخذوا من الأسطورة سبيلا لهم لتحقيق هذه الحرية التي كانت حلمهم المفقود، وهدفهم المنشود، إذ شكلت الأسطورة بالنسبة لهم انزياحا عن الواقعي والمألوف، واقتربت من كل ما هو حلمي، إذ أساسها الخيال، والخيال عند الرومانسيين مقدس.

كان توظيفهم للأساطير في أدبهم تعبيرا عن حاجاتهم الباطنية التي لا تدرك بالعقل ولا تفسر بالعلم. ولمّا كانت الأسطورة وليدة الخيال – كما أسلفت الذكر- فإنها تشبع هذه المتطلبات الداخلية والروحية للإنسان، ففيها يجتمع الحلم والواقع، الخيال والمألوف، الوهم والحقيقة. إنها عالم من السحر تجتمع فيه المتناقضات دون أن يشعر المرء بوجود حاجز بين أطراف هذه الثنائيات.

ولهذا كله، كانت الرومانسية « الاتجاه الفني الأكثر ملاءمة للتعبير عن حالات التضاد بين الواقعي والحلمي، والأكثر كفاءة في رصد نزوع تلك الطبقات – أي الطبقات المقهورة في المجتمع – إلى ابتكار عوالم ما فوق واقعية تجد فيها خلاصها من وطأة الواقع حولها، وتمكّنها من تطهير ما يحتشد فيه من شرور سالبة لحق المقهورين طبقيا في حياة إنسانية كريمة.»[20]

وإذا كانت الرومانسية قد أفلحت في تحرير الإنسان وانفعالاته، ونجحت في إعادة اتصاله بالوجود، فإنها قد أخفقت في إيغالها في الفردية المغرقة في

---

[19] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 53-54.
[20] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 53.

الذاتية، الأمر الذي جعل الكثير من أدبائها يرفضون المجتمع رفضا تاما، وينعزلون وينطوون، دون أن يحاولوا إيجاد حلول ممكنة لمشكلات الحياة العويصة.

وعلى أساس هذا الإخفاق والتقصير، ظهرت مذاهب أخرى على أعقاب الرومانسية كان همّ أصحابها تجاوز ما لم تتمكن الكلاسيكية والرومانسية من تجاوزه. ولعل أبرز هذه المذاهب: الرمزية، فهي « حركة داخلية متصلة بالاستشراف الروحي للعالم، وكأنها عودة إلى حالة من براءة الروح التي تمثّل الأشياء، أو حالة من التحرر الضمني الشديد الوطأة ليعود الإنسان إلى الحالة التي عبّر عنها أفلاطون حين كان هو والحقيقة ذاتا واحدة.»[21]

وقد نادت الرمزية إلى احترام الواقع الخارجي الذي كانت قد ازدرت به الرومانسية، ودعت إلى التأمل في بواطن الأشياء لاستخلاص الحقائق العميقة التي لا تستتشف إلاّ من خلال الرؤيا والتأمل. فكل ما هو خارجي حسي يحمل في جوهره حقيقة روحية خفية لا تظهر إلاّ لمن كان يتمتع بروح شفافة، وحس مرهف، وانفعال متحرّر.

وعلى نحو يكاد يكون مطابقا للاتجاه الرومانسي، حاولت الرمزية تحرير الإنسان، واستشراف الحقائق الجوهرية بتحرير الانفعال، وتوجيهه إلى الداخل بعدما كان قد وجهه الرومانسيون إلى الخارج. وأكدت أنّ العالم الخارجي هو رمز وإيحاء عن عالم باطني صاف ينبغي الكشف عنه.

وكثيرا ما وجد الشعراء الرمزيون في الأسطورة ملاذهم وسبيلهم في الولوج إلى هذه العوالم الخفية. فليست « الأسطورة سوى الحالة الرمزية البدائية الأولى التي كانت تصدر عن يقين النفس البريء من كل نظرية وشائبة

[21] إيليا حاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص 12.

واعية، ومن المبادئ المجردة التي تضيم الشعر بقدر ما تفيده وتغذيه. الأسطورة هي الرمز الأكبر لأنها تنقل معاناة النفس تحت وطأة ذاتها ووطأة الحياة والكون من خلال حالة كلية شاملة، لا تمايز فيها بين قوى النفس ولا تناحر بين عناصر العقل والانفعال والخيال والثقافة والحدس والرؤيا.»[22]

فالأفكار عند الرمزيين لا يُعبّر عنها بطريقة صريحة مباشرة، إنما يتم ذلك من خلال مجموعة من الأساطير والرموز الحاملة في طياتها لقيم نبيلة عالية لا تخضع لحدود الزمان والمكان.

ولئن كانت الرومانسية والرمزية قد انطلقتا من المنطلق نفسه في محاولتهما تحرير الإنسان من قيود الواقع المبتذل، والتعبير عن حنينه إلى البدائية الأولى حيث يكمن الخير والعدل والسعادة، فإنّ السريالية قد اختلفت عنهما بعض الشيء، إذ هي حركة ترمي إلى شعر أو أدب يعبّر عمّا يرسب في العقل الباطن تعبيرا حقيقيا دون تدخل من العقل أو المنطق.

« وتعدّ السريالية التي " تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف عن طريق إدخال علاقات جديدة ومضامين جديدة غير مستقاة من الواقع التقليدي "، أكثر الاتجاهات الفنية نأيا عن الواقع، وأكثرها نهما لإبراز التناقض الذي يُحدث شروخا عميقة في الذات الإنسانية، تنتجها حالات التضاد بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي. ولعل ذلك ما يفسّر أنّ السرياليين كانوا " ربما أكثر من غيرهم، موجهين نحو الأسطورة.. نحو خلق الأساطير"، ولعل ذلك ما دفعهم إلى " تأليه " الحب لكي يكون أمرا واقعيا، أو سلاحا أدبيا " يحمي الفرد في صميمه من مجتمع أدمن الروتين حتى العذاب". لقد دعا السرياليون إلى تمجيد العنصر الغنائي في الإنسان، أو ما أطلقوا عليه اسم "

[22] إيليا حاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 127.

الخيال الخلاّق "، ورأوا أن هذا الخيال يمكّن المبدع من صنع " ميثولوجية جديدة بوسعها أن تكون دليلا للسعادة، لضرب من فردوس أرضي " مفقود ". »[23]

وعلى هذا الأساس، سجل السرياليون في أدبهم ما في الأحلام من ترابط مع الواقع، وعنوا بدراسة الحالات النفسية، كالشخصيات أو الآلهة الخرافية عند الإنسان البدائي، ولم يغفلوا تخيلات المجانين ومرضى الأعصاب، ومن ثم تحدّدت ملامح السريالية في دعوة الشعراء إلى الخضوع لإملاء الفكر متحرّرا من العقل والمنطق.

والخيال عندهم مقدس، فهو الذي يوجد العلاقة بين الأشياء المحسوسة والفكر، وبالخيال وحده يتم إدراك اللاشعور وبعثه في النتاج الأدبي. « وإذا كان الكلاسيكيون قد زعموا أن الشعر هو عربة يجرها حصانا العاطفة والخيال ويكبتها حوذي العقل، فإن السرياليين يُزرون بهذا المذهب ويعتبرون أن المخيلة وحدها هي الكفيلة بتجديد العالم وخلقه خلقا دائما يمنعه من الاستسلام والانقياد للرتابة والحماقة. فالمخيلة هي الواقع كما كان وقبل أن يتروض ويتكيّف وينزل في قوالب المعطيات الحسية والنثرية. وما يدور في المخيلة لأنه يدور فيها إنما هو موجود وفعلي وإن كان الواقع يضيق عنه ولا يستوعبه ولا يقبل به. »[24]

ومن هذا المنطلق، فإنّ إعزاء السرياليين هذا الفضل كله للمخيلة إنما هو في جوهره إعزاء فضل ومزية للأسطورة التي هي وليدة الخيال، وشكل من أشكال إبداعه المتناسق المتكامل الذي يجسد أحوال النفس والعالم والمصير.

[23] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 54.
[24] إيليا حاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 229-230.

وإذا كان الناس اليوم لا يحفلون بالخيال وإبداعاته كالأسطورة مثلا، ولا يهتمون إلاّ بما هو حسي ومادي، فإنهم في واقع الأمر، يغفلون أهمية هذا الخيال في حياتهم وحياة غيرهم من البشر، إذ يمكن الزعم بأن الخيال يسهم في تأسيس المشروع الإنساني كله، وأنّ الكثير من الحقائق التي ندركها اليوم، إنما لها في الأصل ماهية خيالية أو أسطورية. ولعل هذا ما تفطّن إليه السرياليون، وحاولوا التعبير عنه في أدبهم، فاستنجدوا بالأحلام والخيالات للكشف عن الدوافع الخفية التي تحرّك الإنسان والمبدع بوجه خاص. وحسبهم أنهم أعادوا للعالم روح الأسطورة التي انبثقت منها جميع الفنون والآداب.

ولئن كان الحديث عن المذاهب الأدبية الكبرى قد ساقني للكشف عن نزوع الرومانسيين والرمزيين والسرياليين إلى كل ما هو أسطوري ورمزي في إبداعاتهم الأدبية، فإنّه يحرّ بي في هذا السياق أن أشير إلى ما كان للأسطورة من أثر بالغ على مختلف الأجناس الأدبية الكبرى من شعر ومسرح ورواية.

« ولعل من أبرز الصلات التي تقيمها الأسطورة مع الشعر أو التي يقيمها الثاني مع الأولى، هو أن لكليهما جوهرا واحدا على مستويي اللغة والأداء. فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في تشييدهما لغة استعارية تومئ ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها، ويتجلى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة إلى " المنابع البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي". »[25]

[25] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.

إنّ الذي يجمع بين الشعر والأسطورة هو اللغة الرمزية المعتمدة على المعاني العميقة والألفاظ الشديدة الإيحاء والتكثيف. إنها لغة سحرية تجذب الآخر وتسلب لبه وقلبه دون أن تكشف له عن سرها.

ولن أجافي الحقيقة، إن زعمت أنّ « الشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شقّ لنفسه طريقا مستقلا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة. وبعد أن أتقن عنها أيضا كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددا ودقيقا، وذلك من خلال رسالة كلانية غير تفصيلية. من هنا نستطيع فهم السبب الكامن وراء هجوم الفلسفة على الشعر في بداية عهدها. فقد رأى أفلاطون في كتابه الجمهورية ضرورة استبعاد الشعراء من الجمهورية الفاضلة التي تقوم على العقل، لأن السماح بالشعر يعنى فتح الطريق أمام الأسطورة.»[26]

فمما هو مقنع تماما، أنّ جلال الشعر ينبثق عن جلال الأسطورة وعن الفتون الخلاب المستتب فيها. وحب الإنسان للشعر وانجذابه له، إنما هو في الأصل إعجاب بروح الأسطورة الكامنة فيه، وحنين نحو طفولة الجنس البشري، وافتقاد للفردوس الذي خسره الإنسان في مقابل الحضارة البليدة. ولهذا نجد أن الرومانسيين قد رفضوا المجتمع والحضارة، ولجأوا إلى الطبيعة.

أمّا المسرح، فقد كان لا يُكتب إلاّ شعرا، وإذا كان الشعر هو الابن الشرعي للأسطورة، فإنه حتما سيكون بمثابة الجسر الذي يربط المسرح بالأسطورة. ولطالما مثّل المسرح المأساة التي عاشتها الآلهة الإغريقية، وصوّر الصراع الدائم بين مختلف القوى المتنافية.

---

[26] فراس السواح: الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية-، ص 22.

ولئن كانت هذه هي موضوعات المسرح القديم، فإن مسرح اليوم خاصة العربي منه بحاجة لمثل هذه الأجواء الأسطورية الملحمية لتعرية آليات القمع والاستبداد التي يعانيها المجتمع العربي دون مكاشفتها مباشرة. كما هو بحاجة أيضا لترسيخ قيم النبل والعدل لدى المتلقي، هذه القيم التي عبّر عنها الأبطال الأسطوريون، وكرّسوا حياتهم وقواهم للدفاع عنها لضمان بقاء الجماعة وكرامتها.

فالمسرح اليوم مثله مثل الشعر، بحاجة إلى مواضيع بكر ومناخات أكثر صفاء ونقاء ليستعيد بريقه الماضي، وتأثيره على ضمائر الناس وسلوكياتهم، ومكانته التي كاد يقضي عليها الزمن. ولعلي أجزم بأنّ الأسطورة قادرة على فعل هذه الأشياء كلها لما لها من تأثير سحري على الناس ومصادر ثقافتهم المختلفة.

ولمّا كان الأمر كذلك، فإنه من البداهة أن تقيم بعض الأشكال الحكائية وعلى رأسها الرواية صلات مع الأسطورة. ولعل أبرزها على الإطلاق « هو أنها تشترك جميعا في كونها حفريات للذاكرة الجمعية، وفي أنها نتاج لمخيلة واحدة تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها، وأخيرا في كونها تشكّل، معا، مصدرا من مصادر الإبداع الإنساني أو وسيلة للتعبير عن " رحلة طموح إلى الزمن أجمع (الزمن الأبدي)، وإلى المكان أجمع (المكان الأبدي)". »[27]

فكل الفنون والآداب نزعت نحو الأسطورة واستلهمتها، ولم يبق فن بمنأى عنها، فكل من الشعر، الفن التشكيلي، الدراما، السينما، الرواية، والمسرح قد أخذ منها، وحاول التمرّد أولا، والتأصيل ثانيا، والتجديد ثالثا.

[27] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.

« وهكذا، فما دامت الأسطورة باعتبارها ميلا ونزوعا، تعمل كخميرة لكل أشكال التعبير الفني، وتضع بين أيدينا منظارا ملونا يعيد البهجة والمعنى إلى الحياة، فإن باستطاعتنا الركون إليها واعتبارها مصدرا إيجابيا في إنتاج الثقافة واستهلاكها.»[28] لأنها أم الفنون والآداب كلها، وهي أقدمها على الإطلاق.

* رابعا: الاشتغال الأسطوري في الخطاب الروائي العربي:

[28] فراس السواح: الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية-، ص 31.

ليس من الشطح أن يقال إنّ الأسطورة هي الرحم التي خرجت منها كل الآداب، فهي المرجع والمصدر معا، وهي الينبوع الأول لكل فن. ومثلما استفاد الشعر والمسرح من الأسطورة، استفادت منها الرواية العربية كذلك.

ولمّا كانت الأسطورة شكلا من أشكال الموروث الحكائي العالمي الشديد الأهمية، فقد عمد إليها الروائيون العرب في محاولة منهم إمّا في تأصيل الفن الروائي الوافد بما يتوافق ومعطيات الواقع العربي، وإمّا في تمرّدهم وثورتهم على تقاليد التجربة الروائية العربية، وسعيهم لإيجاد صوغ روائي جديد.

« وترتدّ بدايات النزوع الأسطوري في الرواية العربية إلى نهاية عقد الأربعينات من القرن العشرين، أي إلى المرحلة التي بدأت تتأسس معها ملامح الجنس الروائي العربي بمعناه الفني، والتي يمكن عدّها بداية لمنعطف روائي جديد، كان يستمد أهميته ومكانته من شرطه التاريخي الذي بدا مُوارا بالحديث عن الذات القومية المُضيَّعة من جهة، وعن الانتماء إلى العصر من جهة ثانية.

ففي تلك المرحلة، " التحوّل والاستكشاف " بتعبير سيّد حامد النسّاج، أو " ما بعد الانتساب أو التجنس " بتعبير محمد برادة، أو " التطور " بتعبير محمد الباردي، أصبح الاتجاه نحو استلهام التراث، بأشكاله وتجليّاته كافة، يُشكّل معلما واضحا، رغبة في " نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إمّا بالحلم والفنتازيا، وإمّا باستيحاء الأساطير.

وبتتبع إنجازات الجنس الروائي العربي، آنذاك، يخلص المرء إلى أنّ ثمة نتاجا روائيا وفيرا نسبيا مما يمكن عدّه إرهاصا بنزوع هذا الجنس إلى استلهام الأساطير، ما لبث فيما بعد هزيمة حزيران 1967، أن تتابع ليشكّل ظاهرة في المشهد الروائي العربي.»[29]

[29] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 27.

والحقيقة، أنّ استلهام الروائيين العرب للأسطورة له ما يفسّره، إذ لم يكونوا بمنأى عن حركة المشهد الثقافي العام، ولا حركة الواقع العربي كذلك. وإذا كانت إرهاصات هذا النزوع والاستلهام قد تجلّت في الشعر والمسرح، فإنه لمن البديهي أن تغزو الأعمال الروائية في وقت لاحق، وهذه ما حصل بالفعل.

ولا مناص من التأكيد بأنّ « النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، شأن أشكال التجريب الجمالي الأخرى، ليس فعّالية معلقة في الفراغ، بل استجابة لضرورة تاريخية/ ثقافية/ فنية استدعتها، وهيّأت لها، ثم أشاعتها فيما بعد، مجموعة من المؤثرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي منذ نهايات القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها الواضح في الراهن منه أيضا.»[30]

وقد كانت الترجمة بدورها الحضاري الذي عرفه العرب منذ العصر العباسي، دافعا قويا لنزوع الروائيين إلى الأسطورة. إذ كثيرا ما ترجمت الأساطير اليونانية والرومانية والهندية والفارسية وغيرها، كما ترجمت العديد من الأعمال الروائية والشعرية والمسرحية، فكان بوسع هؤلاء المبدعين الاطلاع عليها بلغتهم الأصلية، والتأثر بها وببعض ما تحمله من أفكار ومعان. ومحاولة إدراجها في نصوصهم الروائية بوعي منهم أو بغير وعي، ولعل نظرية التناص تكشف عن ذلك وتؤكد يقينه وصحته.

---

[30] المرجع نفسه، ص 49.

إضافة إلى هذا كله، يمكن القول إنّ الروائيين العرب قد استفادوا من مناهج النقد الغربي خاصة ما عرف بالنقد الأسطوري(*)، كما قد أفادوا من الأبحاث والدراسات الميثولوجية والأنثروبولوجية(**)

وحتى يكون نزوع الكاتب للأسطورة نزوعا أصيلا، فإنه يحرص دائما على « أن يضفي على تجربته طابعا فكريا وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا، وبدون هذه الصورة الأسطورية تكون التجربة مشوشة. " فلا يكون لاستخدام الشكل الأسطوري لذلك قيمة إلاّ إذا كان صادرا عن رؤية واضحة ناضجة من خلال أسطورة مكتملة مهما كانت طبيعتها وتفسيراتها، كما لا تكون لأجزاء هذه الأسطورة أهمية إلاّ بمقدار ما تفصح عن الفكرة الرئيسية التي يريد الكاتب التمكين لها في النفوس والتعبير بها عن حقيقة أو رؤية أو موقف.»(31)

إنّ توظيف الأسطورة في الرواية يتخذ عدة أشكال أهمّها:

- أن توظف الأسطورة توظيفا مباشرا يدركه القارئ بسهولة.

- أو أن توظف توظيفا ضمنيا، فيأخذ الكاتب معناها أو بعض أجزائها ويعبّر عنه بشكل خفي، ولعل هذا الأمر يحتاج إلى قارئ ذكي ومطّلع كي يتمكّن من إيجاد الصلات الرابطة بين ما هو روائي وما هو أسطوري.

وفي دراسته لأشكال النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، حدّد الباحث نضال الصالح ثلاثة أشكال يمكن أن تأتي منفردة في العمل الروائي، كما يمكن أن تكون متضافرة فيه. وهي: الحدث الأسطوري، الرمز

(*) النقد الأسطوري هو نقد يتصل في جذوره بما كتب في أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن حول الأسطورة وعلاقتها بالثقافة. ويقوم هذا النقد على تحديد النموذج الأعلى بأنه نمط من السلوك أو الفعل، أو نوع من الشخصيات، أو شكل من أشكال القص، أو صورة، أو رمز في الأدب والأساطير والأحلام. من أعلامه: جيمس فريزر، كارل يونغ، مود بودكن، ونورثروب فراي الذي يكاد يرتبط به هذا المنهج خاصة بعد إصداره لكتابه الشهير: تشريح النقد 1957م.

(**) يمكن الإشارة هنا إلى أبحاث كلود ليفي ستراوس، وأبحاث جيمس فريزر خاصة في مؤلفه: الغصن الذهبي- دراسة في السحر والدين-الذي صدر في اثنى عشر جزءا ما بين 1890م و1915م.

(31) عمر بن قينة: أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة، ص 129-130.

الأسطوري والبناء الأسطوري، ويفسّر ذلك قائلا:« أعني بالحدث الأسطوري: ما يحيل على أسطورة مركزية من المنجز الذي أبدعته المخيلة البشرية في مغامراتها الفكرية الأولى، وما يتماهى والنسيج الحكائي للنص الروائي ويشكّل بؤرة المحكي فيه. وبالرمز الأسطوري: الأساطير الجزئية التي لا تشكّل متونا في السرود الروائية، بقدر ما تبدو حوامل يعزّز الروائي بواسطتها، وعبرها، مقاصد الكتابة لديه. أمّا البناء الأسطوري، فإنني أعني به: النصوص الروائية التي تشيّد عوالم أسطورية من خلال واحد من مكوّناتها النصية، الشخصية الحكائية، أو العالم التخييلي، أو الفضاء الجغرافي. أي النصوص التي تمتلك الشخصية الحكائية فيها قوى مفارقة لقوانين الواقع الموضوعي وتتمتّع بقدرات تتجاوز القدرات المألوفة للبشر، وتنحرف بها إلى مستوى الكائنات الأسطورية، ثم النصوص التي يشيّد كل منها عالما مُنبَتّ الصلة بمواضعات العالم الواقعي، وينتج عالما خاصا به ما إن يجد نفسه في مواجهة قانون مهيمن حتى يبدأ بالتمرد عليه ويبتكر ما ينقصه، وأخيرا النصوص التي يصوغ كل منها فضاء جغرافيا يحيل إلى بدايات الأشياء.»[32]

ولعل هذا التقسيم لأشكال النزوع الأسطوري عند الروائيين العرب صادر عن نظرة شاملة، ورؤية معمقة ودراسة مستقصية قام بها الباحث، وهذا الإجراء يساعد الباحثين كثيرا في دراستهم لمختلف الأعمال الروائية التي نحت هذا المنحى، واتخذت من الأسطورة نمطا في الكتابة يتضافر فيه الروائي مع الأسطوري، والواقعي مع المتخيل..

والمشهد الروائي العربي حافل بمثل هذه النماذج التي سعى أصحابها إلى مقاومة الفراغ الروحي الذي يعانيه إنسان القرن العشرين، وطمحوا إلى إنتاج

---

[32] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 105-106.

نصوص أدبية ثرة وغنية لها حمولتها الدلالية الغامضة التي اكتسبتها حين ارتادت مناطق أكثر بكارة ونضارة، وحين تعبّقت بريح وروح الأسطورة.

* **خامسا: رواية المجوس: جدل الواقعي والأسطوري:**

رواية المجوس لإبراهيم الكوني هي رواية من جزأين تصور عالما ملحميا يأسرنا بغموضه وغرابته، ويدهشنا بما يحمله من أساطير وموروثات

شعبية، وتأملات فلسفية وحكم خلفها أسلافنا القدماء الذين سكنوا الصحراء الكبرى. هي خليط من كل ما قد يرغب القارئ إيجاده في الرواية. تبدأ أحداثها عند سهل أيدينان وجبله العظيم، حين تستعين " تامغارت " بودان الجبل " أمغار " في طلب الولد ليهبه لها شرط أن يستعيده منها في الوقت المناسب. غير أن سعادتها الكبيرة وفرحتها العارمة بمجيء الولد " أوداد " أنساها وعدها في إرجاعه، ولا تتذكر ذلك إلاّ عندما يكبر ويكبر معه حبه للجبل أيدينان العظيم، وانعزاله عن الناس وأفراد القبيلة. وتسعى الأم جاهدة إلى استرجاعه، فتزوجه من ابنة عمه " تافاوت " التي كانت معجبة بصوته الجميل الذي تعلّمه من طائر الفردوس. ولكن جهود الأم تبوء بالفشل إذ لا الزواج ولا المرأة استطاعا أن يمحوا حب الجبل من قلب " أوداد ". فهجر زوجته حتى قبل أن يكمل الأسبوع، وهذه فضيحة عند أهل الصحراء. ولكن الغريب أن " تافاوت " لم تحرك ساكنا لأنها أدركت أنها لن تقيّده بحسنها بل بالولد. وكانت ترد على الحاسدات اللائمات في القبيلة: « ويل لامرأة لم تتعلم كيف تقلب العشق من الرجل إلى الولد. إذا أعطى الولد لا حاجة لي به.»[33]

ولكن الأم " تامغارت " لم تستسلم، وذهبت للعرافة " تيميط " تستنجد بها، كي تصنع لابنها حرزا لا يحمل وإنما يؤكل أو يشرب تدسه له في الطعام. فترددت العرافة ولكن الأم أغرتها بالهدايا والبيض، فصنعته لها، غير أن الدرويش " موسى " كان قد رآهما وأخبر " أوداد " بالسر. وموسى هذا شاب يتيم، يقول البعض إن نسبه يعود إلى المرابطين، وتروي الأسطورة أن جده الأكبر ترعرع في قبيلة الذئاب. والمعروف عنه أنه درويش مكشوف عنه الحجاب، إذ غالبا ما كان يطّلع على قلوب الناس ويعرف أسرارهم. وكانت له

[33] إبراهيم الكوني: المجوس، دار التنوير، بيروت، ط2، 1992م، ج1، ص 68.

علاقة غريبة مع أشار الطلح التي كان يعدّهن أخوات له. كما أنه كان على عداوة كبيرة مع العرافة " تيميط "، وعلى صداقة عميقة مع " أوداد " والزعيم " أدة ". والزعيم " أدة " هو حاكم القبيلة وشيخها الحكيم، أخذ الحكمة عن جدته " ريتا "، وحمل الزعامة على عاتقه رغما عنه منعا للخصام والنزاع. وقد فشل الزعيم في الزواج أو التقرب من أي امرأة، وظل طول حياته بلا ونيس إلى آخر الرواية أين سيتغير الوضع. وقد أخبرته جدته أن الذهب معدن منحوس، وأن أهل الخفاء " الجن " قد حرموهم التعامل به، وجميع أهل الصحراء على علم بهذا الاتفاق القديم بين الجن والإنس. فما دام بنو آدم بعيدين عن الذهب، فهم بمأمن من أذى أهل الخفاء، وهذا ما نص عليه كتاب الصحراء الضائع " أنهي ".

ولكن السلطان " أورغ " حاكم تمبكتو فسخ الاتفاق الأسطوري، وفسح المجال للمجوس السحرة والعرافين أن يتعاملوا بالذهب ويقدّسوه، فعاثوا فسادا، ولما وقع الاختيار على ابنته " تينيري " كي تقدّم قربانا لآلهة المجوس " أمناي " خاف عليها، وطلب من أخيه " أناي " أن يهرب بها، فذهبا إلى سهل أيدينان حذاء قبيلة الزعيم " أدة ". وسعى " أناي " إلى تغيير الأوضاع فشيّد المباني، وبنى القصور والأسوار محاولا إقامة مدينة تحقق أسطورة " واو الضائعة "، واستخدم الذهب في التجارة، فازدهرت مدينة " واو الجديدة "، وأصبحت مقصد القبائل وأهل الصحراء، وكذا أفراد قبيلة الزعيم " أدة ". وإثر ذلك، قرّر الزعيم أن يتنازل عن الزعامة ويذهب إلى الحمادة، مكان خلوته وصفاء باله.

" تينيري " أميرة حسناء تختلف عن نساء القبيلة، أحبت " أوداد " وأحبها على الرغم من أنها كانت خطيبة لـ " أوخا " الفارس المهياب الذي

أعجبت به جميع فتيات القبيلة، وتمنين أن يتزوج بإحداهن، ولكنه كان مغرورا ولم يتنازل لهن عن ذلك.

فأحبت " تينيري " فروسية " أوخا " وصوت " أوداد " الجميل، ولم ترض بالتخلي عن أحدهما رغم أنّ الدرويش موسى قد حذرها من أن التعلق برجلين عاقبته الموت وخسرانهما معا، ولكنها لم تنصت له. ومن حيث لا يدري الدرويش وقع هو الآخر في حبها ولم يكن مسموحا له بذلك، لأن قلبه مملوء بحب الله، ولا ينبغي له أن يشغل قلبه بحب آخر خاصة لو كان حب امرأة. وعندما أدرك ذلك خاف وارتعب، وقرّر أن يجد حلا جذريا لهذه المشكلة، فسرق المدية من العرافة " تيميط " واجتث عضلة الإثم ليحرّر نفسه من رغبات الجسد، ويسمو بروحه عن الشهوة. ولم يخبر بذلك إلاّ الزعيم "أدة ".

وفي صباح أحد الأيام، سمع صوت " النذير الأعمى " وهو ينعى خبر مقتل العرافة، فاكتشف أن المدية كانت مع الدرويش، فألقي عليه القبض بتهمة قتلها، وحكم عليه " القاضي الشقيطي " بالتعذيب بقسوة رغم توسلات النذير الأعمى بمنحه مهلة قدرها أربعون يوما يكشف بعدها عن القاتل الحقيقي. وسر هذه المدة أن الخنفساء زارت النذير الأعمى ليلا وطلبت منه أن يعصر سائلها اللزج في عينيه، ويعصبهما أربعين يوما ليرتدّ بصيرا، وينتقم لها ولنفسه من الأفعى التي كانت سببا في فقدانه البصر. وفي اللحظة التي عصر فيها ذلك السائل السحري في عينيه رأى الإمام القادم يجري خارجا من مخبئ العرافة حاملا معه صندوقا يحاول إخفاءه. وأدرك النذير أن الإمام هو القاتل وليس الدرويش. فقرّر حينها أن ينزع العصابة قبل انقضاء المدة ليخلّص الدرويش من التعذيب، ورجع إلى ظلامه الأول ومات في مخبئه بلدغة أفعى، ليكشف في

النهاية أن القاتل الحقيقي هو " الحاج بكاي " التاجر العظيم الذي خسر كل أمواله، ورهن زوجته وأبناءه. ولم يجد مالا يفكّ به أسر أسرته سوى سرقة صندوق العرافة " تيميط " المليء بالذهب. فاتفق مع الإمام على ذلك، ولكن الجشع جعله يغدر بصاحبه ليغنم بالتبر لوحده، ويهرب إلى قبيلته " غدامس " لإنقاذ أهله فيصل متأخرا، إذ وجدهم قد بيعوا عبيدا وسافروا وراء البحر، فيقرر الانتقام من خصومه، فيدبر مكيدة لكبير تجار غدامس، وينتهك شرف زوجة التاجر الصغرى أمام مرأى كبار تجار المدينة، فيعدم الحاج بكاي ويشنق كبير التجار تخلصا من العار والفضيحة.

زادت حدة الصراع بين " أوداد " و " أوخا "، ولم يرض أي واحد منهما التنازل عن الأميرة " تينيري "، فاشترط " أوخا " على " أوداد" أنه إذا تمكّن من الصعود إلى قمة الجبل ورؤية نفق الظلمات، فإنه سيتنازل له عن " تينيري ". فوافق " أوداد" وقبل الشرط على الرغم من معرفة الجميع أن المطل على النفق لا يعود أبدا. وينجح " أوداد" في ذلك فتفرح الأميرة وتنقلب على " أوخا "، فيفضل هذا الأخير الموت على أن يقبل بالهزيمة من امرأة غادرة، ويطلب من صديقه " أخماد " أن يقتله خنقا، فيسقط لثامه عنه وتكتشف " تينيري " أنها كانت مغرمة برجل يشبه الحمار. تنتظر " أوداد" ولكنه لا يعود، تمرض وتلازم الفراش وتصاب بالجنون، يزورها الدرويش ويذكرها بتحذيره لها، فتطلب منه أن يعود لحبها كما كان، ولكنه يرفض لأنه قد اجتث عضلة الإثم، ولن يسمح لأي امرأة بإخراجه من فردوسه كما أخرجت حواء جده الأكبر. وفي الصباح يعثر عليها ميتة في البئر.

يخرج الدرويش موسى إلى واد الطلح، فيغفو هناك خمسة أيام متتالية دون أن يشعر، كما تخرج " تافاوت" ترعى القطيع في الوديان الجنوبية، فتغفو

هي الأخرى في أحد الكهوف لأيام عديدة. خلال هذه الفترة، يغزو " أبناء آوى" بمساعدة الجن القبيلة، ويقتلون كل أفرادها، ولا يبقى حيا إلاّ موسى وتافاوت والزعيم " أدة" الذي عاد من الحمّادة.

عند عودة موسى إلى القبيلة المحطمة يهرع لاكتشاف سر صندوق السلطان فيفتحه مع الزعيم، فلا يجدا فيه إلاّ كفنا، ليذكرهما بالحقيقة الأبدية، حقيقة الإنسان الذي مهما عاش في الدنيا لن يأخذ معه سوى كفن للآخرة.

تطلب " تافاوت" الزواج من الدرويش موسى لتجديد نسل القبيلة، وبعث الحياة فيها من جديد، ولكنه يرفض بشدة لأنه غير قادر على ذلك، ويقترح أن يتزوجها الزعيم " أدة" رغم هرمه، ويذكره بقصة سيدنا إبراهيم الذي رزق بإسحاق وهو ابن التسعين.

يعود موسى إلى قبيلته الأصلية قبيلة الذئاب، وتختم الرواية بمشهد الزعيم وهو يمسك بلجام الجمل الذي تمتطيه " تافاوت" مودعا جبل أيدينان العظيم.

هذه هي أهم الشخصيات والأحداث التي صوّرها لنا الكوني في هذا النص الروائي الذي جاء مفعما بروح الأسطورة. ويمكن القول عنها « إنها شخصيات موجودة على حافة الحياة دائما، وكأنها في صراع أبدي مع الموت. لا وقت لديها للتفكير إلاّ بما يحفظ لها استمرار حياتها، ويحصّنها من مواجهة الفناء. كل شيء في المجتمع الصحراوي آكل أو مأكول، وكل شخص فيه قاتل أو قتيل، حياة أو موت. وحين يكون الخيار الوحيد أمام الشخصية هو الوجود في رؤية مكانية منبسطة مشغولة بمقاومة الموت، فإنّ الزمن نفسه تتراجع أهميته، بوصفه تتابعا خطيا إلى حدّ الاختفاء. ولهذا السبب فإنّ المجتمعات الصحراوية مجتمعات بلا زمن، تعيد إنتاج نفسها باستمرار، بطريقة واحدة

وكأنها موجودة في الأبد. هكذا يملي المكان نوعا محددا من الزمان الدائري ويفرضه في هذه البيئة.»[34]

هي شخصيات سعيدة بقدرها، راضية بشقائها المحتوم عليها، شقاء الحرّ والظمأ والوحدة والقبلي، فيها الخيّر والشرير، وفيها النبيل والوضيع، وفيها الحكيم والسفيه. ولكنها كلها لا تطلب من الدنيا إلاّ لقمة الطعام وشربة الماء التي تبقيها على قيد الحياة في فضاء لا يعرف المدى ولا الحدود، هو فضاء الصحراء الفسيح.

يصور لنا الكوني الصحراء ومجتمع الطوارق في جو سردي تخيلي مليء بالأساطير. و« هي أساطير تومض ثم تنطفئ، لكنها تنبض بالحيوية والتألق، ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان، ولو رتبت هذه الأساطير على وفق أنساق محددة، لشكّلت بمجوعها ما يمكن الاصطلاح عليه ب " ميثولوجيا الطوارق ".»[35]

وعلى هذا الأساس، جاء حضور الأسطورة في رواية المجوس حضورا مكثفا وعميقا لا يكاد ينفصل عن السرد. فنجد الكاتب يستحضر أسطورة " واو المفقودة " وأسطورة " آدم وحواء وأصل الخطيئة "، وهما الأسطورتان المركزيتان في الرواية، إضافة إلى استثماره لبعض أساطير الطوارق الخاصة من مثل أسطورة " خلق الصحراء "، أسطورة " النجوم "، أسطورة " سر اللثام " وأسطورة " الفضة "، وهي في مجملها أساطير نابعة من البيئة الصحراوية والمجتمع الطارقي.

* **أسطورة واو الضائعة:**

---

(34) سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص 14.

(35) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 568.

« واحات " واو " في الصحراء ثلاث: واو الكبرى، واو الناموس، واو حريرة. واو الأخيرة واحة مفقودة، لا يعثر عليها إلاّ التائهين الذين فقدوا الأمل في النجاة. تسقي العطشان والضائع ولا تنقذ إلاّ من أشرف على الموت. ويُجمع أولئك المحظوظون الذين فتحت لهم أبوابها وتمتعوا فيها بالضيافة والعطايا والبهجة أنهم لم يروا في الأحلام مدينة تفوقها جمالا أو ثراء. لم يدخلها إنس إلاّ وخرج منها محمّلا بكنز يغنيه عن الناس والحاجة إلى أن يموت. ولكنّهم نبّهوا أيضا إلى عدم جدوى البحث عنها، فما أن يخرج الضيف من أسوارها حتى تختفي. ويتوارث أهل الصحراء رواية تقول إن البحث عنها يجري منذ آلاف السنين.» من أسطورة للطوارق.[36]

هكذا يطلعنا الكاتب على هذه الأسطورة بتقديم جميل ومركّز.

و" واو" هذه هي مدينة أسطورية لا تظهر إلاّ كل ألف سنة أو عشرة آلاف. لا يدخلها إلاّ من تجرّد من كبريائه وثيابه، وفقد الأمل في النجاة، ويسقط لثامه عنه ليقبّل الأرض وحبات الرمال التي تبخّرت منها آخر قطرة ماء. « لأن الفناء هو البوابة الوحيدة التي لا تعترف بالكبرياء والعار ولا تقبل إلاّ العراة. ويقال " إنه ورد في " آنهي " الضائع تفسير بشأن هذا الامتحان القاسي. فالسماء تتعمّد أن تؤجل الرحمة حتى يطهر العطش بدن المهاجر من الكبرياء وينزع لثامه المهيب عن عورة الفم.(...) ويقول آنهي إن المعاندين المكابرين الذين لم يسمح لهم كبرياؤهم بنزع اللثام والثياب وتقبيل الأرض قفلت أبواب واو في وجوههم، وضلّ الملائكة الجوالون في الصحراء الطريق إليهم، ووُجدوا أمواتا بثيابهم، تأكل الديدان أجسادهم، وتحوم الصقور والغربان فوق رؤوسهم.»[37] « وورد في آنهي أيضا أنها مثل الظل، تهرب من الباحثين

(36) المجوس، ج1، ص 85.
(37) المجوس، ج1، ص 310.

عنها، وتجري وراء اليائسين منها.»[38] وقد سمع أحد المهاجرين إليها شيخا حكيما فيها يجيب على تساؤلات الأطفال أنه « لا يدخل واو إلاّ من عبر وادي الألم وولد مرتين، ضيّع نفسك تجدها!»[39]

هذه هي واو المفقودة التي لا يعثر عليها إلاّ من كان قلبه طاهرا، ونفسه زاهدة في ملذات الحياة. إنها رمز الخلود، ومأمن المستأمنين، وجزاء الصالحين، ووعد الزاهدين. وحنين الإنسان إليها هو حنينه إلى الجنة، لأن واو هي رمز للفردوس المفقود الذي خرج منه أبوينا آدم وحواء بسبب " الحية-إبليس". وهي تعويض واضح « عمّا هو مفتقد في الحياة الصحراوية القاحلة، من ماء جار وأنهار وعيون وخضرة باهرة، تنعكس حتى على لون ثياب أهل الجنة " ثياب سندس خضر "، وفاكهة دائمة، وأنهار عسل ولبن وخمر. إنها إذا جنة الفقراء المحرومين المتبتلين الصائمين اختيارا واضطرارا، أولئك القادمين من واد غير ذي زرع. إنها تعويض إلهي كريم. لا بد منه لحياة جافة ناشفة قاحلة، سرعان ما تنتهي بالموت استشهادا، في حروب دائمة موصولة، دفاعا عن كلمة الله، وإعلاء لرايته.»[40]

والسعي بلهفة وراء إيجاد واو أو الجنة هو في حقيقته نشدان للخلود، وهرب من الموت المفزع. وفي عرف الطارقي أن واو الضائعة هي مهد أسلافه الأسطوريين الذين هم " الجن " أو " أهل الخفاء ". والحنين إليها هو حنين للعودة إلى « زمن الأوائل وغبطة البدايات التي تعده بالخلود والرخاء والطمأنينة. إن الجنة هي الفردوس الخفي الذي يهبه له الجن والأسلاف الأسطوريون إنقاذا له من وحشة الصحراء وجورها المرير. ولكنها من ناحية أخرى، المكافأة الدينية التي يقدمونها له علامة على قبولهم إياه في المشهد

(38) المصدر نفسه، ج1، ص 311.
(39) نفسه، ج1، 312.
(40) كاظم الحجاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، ص 142.

العائلي القديم. تهدي أرواح الأسلاف المكنونة في الجن أحفادَهم العائدين إلى مشهد القرابة العائلية " جنة " وهمية حلمية وفردوسا مفقودا يعيدهم إلى لحظة البراءة الأصلية، في زمن الخلق الأسطوري. وكأنّ هذه العودة بعث جديد، وميلاد ثان للوليد القديم.»(41)

لقد كان " أوداد " يعلم منذ البداية أنّ واوا ليست في حضن المرأة ولا الولد الذي أرادت أن تنجبه منه لتقيّده، إنما هي في حريته واكتشافه نفق الظلمات في أعلى قمة جبل أيدينان المهيب. وكان الزعيم " أدة " يعتقد أن الشعر هو لغة واو، وعجزه عن نظمه هو فشل في الوصول إليها. أمّا السلطان " أناي " فقد آمن دائما أنها موطن يجهل الكثير من الناس محله على الرغم من أنها أقرب إليهم من حبل الوريد، إنها داخل كل إنسان في هذا الوجود، إنها في القلب.

* **<u>أسطورة آدم وحواء وأصل اللثام:</u>**

« بعد أن ذاق اللقمة الحرام، تسمّم بدنه بالشهوة. فقد السكينة وساوره القلق (...) صعدت شعلة النار إلى البلعوم، شقّته كنصل سكين وصعدت إلى الفم. تحوّلت إلى سكين حقيقي، ملتهب، وحزّت فتحة الفم وقسمتها إلى نصفين أفقيين. تشققت الشفة، التي كانت فتحة رقيقة، عذبة، وانشطرت إلى ضلفتين قبيحتين ككعثب المرأة. تحسّسها بيده فتضاعف شقاؤه. استمر يتلوى على ضفة نهر اللبن. نزل السكين الناري إلى الجوف فارتفع صوته بأنين فاجع. في الجوف استبدل السكين الخفي جلده وتحوّل إلى ثعبان ناري مسموم. نفث الزعاف في البدن فاشتعل بالرغبة. انتفض وارتجف وناح بالفجيعة. تحرّك الثعبان ونزل إلى أسفل، وظلّ يزحف وينزل حتى طلع واستقرّ بين رجليه.

---

(41) سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني-، ص 60.

استمرّ يتأوّه ويتلوّى عندما جاءته امرأته ومسّدت بكفّها الحنون على جبينه المغمور بالعرق والشقاء. قالت بدلال:

- هذا مخاض يجيء الرجل مرة واحدة ثم ينتقل إلى المرأة إلى الأبد.

تشكى وتوسل:

- في جوفي عدو، بين رجلي ثعبان، فقدت السكينة. اللقمة طارت بخلو البال. انشقت الشفتان بسمّ اللقمة. (...)

أسندت رأسه بذراعها وانحنت فوقه. لثمت فمه البشع، المشطور، فتدلّى شعرها السُّخام وغمر وجهه وصدره. دغدغ ثُندأته اليمنى فتراعش البدن. تمددت بجواره وألصقت جسدها بجسده. توتّر وانتفضت عضلاته بحمّى. تحرّك الثعبان وتمدّد بين رجليه. تسلّل وزحف حتى دخل بين فخذتيها البيضاوين.

في حمى العناق تورّمت الشفاه. انتفخت الشفاه. تمرّدت الشفاه. خضّته الرعشة وأعقب الالتحام خواء. خواء خفي هوى به في اليأس. عزّته الأنثى بمداعبة عذبة من أناملها. في تلك اللحظة جلجلت في الأحراش ضحكة زلزلتهما وزلزلت الأرض تحتهما. انتفضا وانفصلا. قفزت الأنثى واختفت وراء شجرة التين. قطفت أوراقها وخاطتها حول خاصرتها اللعوب. أما هو فتطاول في النخل ولملم الليف. نسج منه لثاما حول فمه الكريه ونزل إلى الأرض. خرج حاجب السلطان من وراء الأحراش واستمر يغمز بعينه بخبث ويتلوى ضاحكا. ركع فوق نهر اللبن وبلل ريقه. التفت إلى " مندام " وهدّد بسبابته:

- إذا دخلت لقمة الحرام من الفم لن تخرج من الجوف إلى الأبد.»[42] (...)

« بعد ساعة وجد مندام نفسه خارج السور العظيم، أحكم اللثام حول وجهه وتدثّرت المرأة بمئزر التين. امتدت أمامهما صحراء مغمورة بالسراب. بدأت

---

(42) المجوس، ج 2، ص 249-250-251.

مسيرة التيه، وأصبح اللثام، منذ ذلك الحين، شعارا يخفي به الصحراوي عورة الفم.»[43]

هذه هي أسطورة آدم وحواء اللذين أشار إليهما الكوني باسمي " مندام وامرأته "، كما أشار إلى أسطورة وضع الصحراوي اللثام. والواضح تماما أنّ المرأة أسطوريا هي أصل الخطيئة. وكثيرا ما كان يشار إليها بالأنثى أو الحية في أساطير الأمم المختلفة. فهي التي أغوت أبونا آدم بأكل اللقمة الحرام، وزيّنتها في عينيه بعد أن كشف لها إبليس السر الخفي، وقال إنّ أكل اللقمة يكسبهما معرفة الخير والشر. وبعد أكلها امتلأ جسد آدم بالشهوة وأحس بالخواء والاضطراب، فكان جزاؤه هو وامرأته الطرد من واو أو من الجنة، والانتقال إلى الصحراء في رحلة سرابية مليئة بالندم والغموض والتيه والشقاء.

ومنذ ذلك الوقت، شعر الإنسان بابتعاده المتزايد عن الكمال الأولي، وأصوله النقية، وبدأ يحنّ إلى البدايات الكاملة وفردوسه المفقود، موطن الأمان والسلام والحرية والسكينة والصفاء.

هذه هي أسطورة آدم وحواء مثلما جاءت عند الطوارق في الرواية، وهي في جوهرها تشبه أو تكاد تطابق أساطير الأمم القديمة كما تشبه كثيرا ما ورد في الميثولوجيا المسيحية والإسلامية حول آدم وحواء وأصل الخطيئة.

ولأن آدم أكل القمة الحرام انقسمت شفته إلى ضلفتين قبيحتين، وبرزت اللقمة في حلقه بشكل رهيب، فلم يجد حلا سوى وضع لثام يستر عورة فمه. ومنذ ذلك الحين، أصبح اللثام قدر الصحراوي لا يسقطه عن وجهه طوال حياته. وأصبحت المرأة أصلا للشر والإثارة والرذيلة والخطيئة، واقترن اسمها

(43) المصدر نفسه، ج 2، ص 254.

بإبليس الشيطان وبالحية، لأنها نزعت إلى الشهوة الجنسية لإغواء أبينا آدم وإقناعه بأكل التفاحة، فأخرجتنا جميعا من الجنة وشقينا على الأرض.

ولأن الدرويش موسى كان طاهرا يبحث عن الله وواوه المفقودة، ويعلم ما لا يعلمه غيره كأنه " النبي موسى "، أدرك أنه إذا انساق وراء رغبات جسده وحبه للأميرة " تينيري "، فإنه سيهوى لا محالة. وقرّر أن يجتث عضلة الإثم نهائيا لأن المرأة ليست سوى شكوة من الشهوة والعفن، والسعي خلفها، هو ابتعاد عن الله وضلال عن واوه المنشودة. « حتى الحكماء نسوا أن عضلة الإثم هاوية لن تشبع بنساء القبيلة – يقول موسى- لن ترويها كل نساء الصحراء. لن تطفئ نهمها كل سبايا الأدغال. لأن النهم...لأن الخواء الأبدي في العرق نفسه، ولن يفلح مخلوق ما لم يجد الشجاعة في نفسه ويستلّه كما يستلّ الرعاة جرجير الحمادة.

هذه هي الرجولة يا أوخا. هذا هو النبل يا أوداد. هذه هي الحقيقة يا أخماد..

النبلاء هم: الخصيان، ها- ها.. وحدهم الأطهار. النبل في الطهارة- ها..»(44)

وهكذا، وجد الدرويش السبيل إلى الله وإلى الجنة. طهّر جسده من عرق الشيطان واجتث عضلة الإثم لتبقى روحه طاهرة، وقلبه صاف مثل أرواح وقلوب الأنبياء، وعباد الله الصالحين. « ركع على الحصى. غاصت الركبتان في التراب الرحيم فشعر بعزاء. تشجّع. رفع رأسا حاسرا نحو السماوات الظلماء. قبض على المقبض السحري بقوة. قرّب لسان الثعبان الخرافي الشره إلى العرق الشيطاني الذي طيّر عقل بني آدم وصنع منه دمية بلهاء في يد ضلع طائش. رأى النجوم. الزيتون الأبيض. جليس المعزولين. دليل الضائعين الأبديين في صحراء الأرض وصحراء السماء. أغمض عينيه ونزف العرق.

(44) المجوس، ج 1، ص 195.

حبس أنفاسه وجرّ النصل الشره على رقبة الشيطان. زلزلت الأرض. رأى جمهرة النساء المتشحات بالسواد. هزّت المرأة الحمقاء جذعها المتوّج بالنحاس والخرز وصاحت بالبشارة: « ابك – ابك يا درويش فأنت اليوم طاهر.
زغردت الجنيات في أيدينان المسكون. انحنت الطلحة الضائعة وأزالت الألم بلمسة سحرية.»[45]

وعملية التطهير هذه التي عمد إليها الدرويش موسى ليطهر جسده من الشهوة والثعبان الذي يرقد بين رجليه، كان لا بد منها لمن يُعتقد أنه سليل الصحابة أو الأسرة النبوية، ولمن أراد الله وأحبه. فحب الخالق لا ينبغي أن يشاركه حب مخلوق طائش اسمه امرأة. « من قال إنّ الدرويش عاشق؟ الدرويش لا يعشق. الدرويش لا يعشق سوى الله. هل سمعت؟»[46] هذه كانت إجابة موسى الدرويش على " أوخا " الذي كشف حب موسى للأميرة " تينيري "، وأحسّ بالصراع المرير الذي يمكث في خلد صاحبه، ويحرق ضلوعه.

*** أسطورة الفضة:**

« نعم. الفضة. عملة الصحراء منذ الأزل. عندما ماتت تانس واختفت مملكة الصحراء انتقلت جدتنا الحسناء وأقامت على القمر. من هناك أرسلت للناس قطعا من جسد القمر كي تقيم لهم الدليل بأنها خالدة على أجمل كوكب. الفضة عملة مقدسة لأنها عطية من تانس. لون الفضة حزين مثل القمر، مثل

---

(45) المصدر نفسه، ج 1، ص 196.
(46) المجوس، ج 1، ص 189.

وجوه الصحراويين، مطفأ وحزين عكس الذهب اللماع اللعوب.»[47] وتانس أو " تانيت " إلهة الخصب والجمال عند قدماء الليبيين.[48]

ولا يمكن أن تفهم أسطورة الفضة إلاّ من خلال كشف خلفيتها التاريخية، إذ المعروف منذ القدم، أنّ الطوارق ينبذون الذهب ويقدّسون الفضة، وذلك راجع حسب أساطير الصحراء إلى الاتفاق القديم بينهم وبين الجن، إذ حذّر الجن أهل الصحراء من امتلاك الذهب لأنهم سيؤذون كل من تعامل معه.

ومناجم الذهب قديما كانت كلها في مدينة " تمبكتو " التي جعلها المرابطون فيما بعد عاصمة للصحراء. والحقيقة أنه لا يمكن لأحد أن ينكر « فضل الطوارق على شعوب المنطقة المجاورة لهم، إذ يرجع الفضل للطوارق الصنهاجيين في إدخال الإسلام إلى المنطقة، وفي تأسيس مدينة تمبكتو التاريخية، التي غدت من أكبر مراكز الإشعاع الحضاري والديني، ومركزا فريدا من مراكز التجارة في المنطقة بأسرها، حتى غدت مقصدا لشتى الأمم، وعاشت فيها قبائل وأجناس مختلفة، فضمّت إضافة إلى الطوارق، بيوتات عربية من تافيلالت، وفاس، ومصر، اندمجوا وتصاهروا مع الطوارق، الذين صاروا نبلاء المنطقة من دون نزاع، خاصة بعدما توفّر لهم من ثراء في منطقة انفردت لفترة طويلة بثروتها الذهبية، وكانت المصدر الرئيس لذهب العالم، إلى أن اكتشفت مناجم أمريكا الجنوبية، والهند وجنوب إفريقيا. ويكفي أن دار السكة في مراكش كان يعمل فيها 1400 فنان وطارق في سك الذهب القادم من تمبكتو في عهد المنصور السعدي (القرن العاشر الهجري) الذي كانت تمبكتو خاضعة لسلطانه.»[49]

---

[47] المصدر نفسه، ج 1، ص 286.

[48] إبراهيم الكوني: الوقائع المفقودة من سيرة المجوس- الربة الحجرية ونصوص أخرى-، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992م، ص 11.

[49] عمر الأنصاري: الرجال الزرق- الطوارق: الأسطورة والواقع، دار الساقي، بيروت، ط2، 2008م، ص 54-55.

وبعد أن يئس الباحثون عن واو المفقودة في إيجادها، قرّر السلطان " أناي " أن يؤسس واوا جديدة تضاهي تمبكتو وتفوقها حسنا وثراء، وصار يتعامل بالذهب خفية رغم علمه بخطورة ذلك. فالتبر ملعون، وكل مالك له مملوك، وكل محب له ملعون، وهذا ما أراد الكاتب تذكيرنا به، فالمجوسي ليس من عبد النار وركع للصنم، إنما من عبد الذهب، وأشرك حب الله بحب التبر المنحوس.

وكل من سعى وراء الذهب أصابته اللعنة الأبدية، وكانت نهايته القتل. فالعرافة " تيميط " قتلت وسرق صندوق التبر من عندها، وقتل الإمام الذي سرقه، وقتل التاجر الحاج بكاي الذي ظنّ أنّ التبر سيعيد زوجته وأولاده، وقتل شيخ الطريقة المزيف، وقتل السلطان " أورغ " مذبوحا فمه مفتوح وعيناه فارغتان تنظران إلى الفراغ. قتلوا جميعا ولم يأخذ أحد منهم ذرة تبر معه. هذا هو قانون الصحراء، وهذا هو عرفها الذي تذكره أساطيرها القديمة. فالفضة وحدها هي العملة المقدسة، لأنها هبة من الجدة تانس لأحفادها الطوارق، اقتطعتها من جسد القمر.

وتنبع قداسة الفضة من قداسة القمر نفسه، إذ « تكشف التسمية الأوسع انتشارا للقمر: " الأب ود " عن احتمال ارتباطه بعدد من الآلهة المشابهة. فالجذر اللغوي لهذه التسمية هو: " و-د-د ". ونحن نجد هذه الصيغة لدى إله الرعود في ملحمة جلجامش " أدد " والإله الكنعاني " ي-د-د " أو " م-د-د " في أوغاريت، كما نجدها في " الودّان " في شمال إفريقيا، الذي يطلق عليه الطوارق اسم " أوداد "، أي وعل المناطق الجبلية المنعزلة. والجدير بالذكر أنّ العرب اتخذوا الثور رمزا للقمر، لذلك عدّ الثور من الحيوانات المقدّسة التي ترمز إلى الآلهة. ونجد هذه الصورة مرسومة في النصوص اللحيانية والثمودية

وعند غير العرب من الشعوب السامية. وقد نُصّ على اسمه في الكتابات، إذ قيل له ثور. وذكر الآلوسي أن عبدة القمر اتخذوا له صنما على شكل عجل، يعبدونه ويسجدون له ويصومون له أياما معلومة في كل شهر، ثم يأتون إليه بالطعام والشراب، فإذا فرغوا من الأكل أخذوا في الرقص والغناء.. وذهب بعض الباحثين إلى احتمال كون الحية تمثل الإله القمر. وهذه أخبار لا تختلف كثيرا عمّا روي عن عبادة الليبيين القدماء للكبش أو الودّان.»[50]

فكلّ الشعوب القديمة قدّست القمر وعبدته، ولأن الفضة لونها لون القمر، قدّست لدى أهل الصحراء حتى يومنا هذا.

لقد كان الطوارق يدركون أن السعي وراء الذهب سيزيل صفاء أرواحهم، وسيبعدهم عن واوهم المفقودة. لأن الإنسان إذا أحب هذا المعدن اللماع، صار عبدا لسلطانه، أسير لمعانه، مأخوذا بأفعاله، تملّكه بدل أن يملكه، وأشرك بسلطان الله في قلبه سلطانا آخر هو الذهب.

وكلما سعى الإنسان نحو المادة كلما ابتعد عن الروح، فهو « يجد نفسه غير قادر على كبح أثرته الجارفة، وحبه للمال حبا طاغيا يقتل كل ما فيه من نضال سام شيئا فشيئا، ولا يعود عليه منه إلاّ تعب الحياة.. فيصبح مقطوع الصلات بأعماق وجوده، تلك الأعماق التي لم يُسبر غورها بعد.»[51]

فاقتصاد الصحراء قائم على الكفاف، وهذه الموازنة أو المقارنة بين الرأسمال المادي والرأسمال الروحي، مقارنة لا بد منها لمن رضع حكمة الصحراء من ثدي أمه. الطارقي يعرف أن الماء أثمن من الذهب، والجمل أغلى من الولد، والكهف أو الجبل أنجى من الواحة. ورضاؤه بشقائه في الصحراء سيوصله يوما ما إلى فردوسه الموعود.

---

(50) سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني-، ص 46-47.

(51) ينظر، هيام الملقي: التجارب الروحية بين التأصيل الإسلامي والاغتراب الثقافي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001م، ص 123.

وإذا كان أبونا آدم لم يستطع الرجوع إلى واوه السماوية، وطرد منها نتيجة فتنة أمنا حواء وإغوائها له، فإنّ الذهب لن يستطيع هو أيضا أن يبني واوا أرضية يسعد فيها نسل آدم. لأن الخطيئة الأولى هي نفسها الخطيئة الثانية. الله لا يحب أن يُشرَك في حبه أحد، لا حب المعرفة، ولا حب الذهب، ولا حب أي شيء سواه.

والحقيقة أن العالم الروائي الذي حاكه لنا الكوني جاء مفعما بالأساطير، إذ يمكن اعتبار الأسطورة بطلة هذا النص، لأنها كانت دائمة الحضور والفعالية من بداية السرد إلى نهايته. وعلى هذا الأساس، لا ندري إن كنا بصدد قراءة رواية أم أسطورة، لأنّ درجة التشابك والتعالق بينهما شديدة القوة. ولعل هذا الأمر بالذات هو ما أسس لأدب إبراهيم الكوني المتميّز. وفي كتابه صحرائي الكبرى، صرّح الكوني قائلا: « وجودنا لغز لا يكتمل وجوده إلاّ بوجود الثالوث: الرواية، الخلاء، الأسطورة. الرواية روح اللغز، والخلاء جسده، والأسطورة لغته. الرواية فيه روح، والأسطورة له روح هذه الروح. في هذا الدور يكمن سرّ اللهفة إلى الأسطورة. هنا يكمن سرّ الظمأ إلى الأسطورة. السرد لا يبقى سردا ، والرواية لا تصير رواية، إذا لم تتكلّم لغة الأسطورة. غاية الأمر في أساسه هو قول الأسطورة. غاية الرواية أساسا خلق الأسطورة، أو فلنقل إنّ نية الراوي الأولى هدم البدايات من أساسها، وبناء البديل خارج المكان بمساعدة الأسطورة. أي خلق الأسطورة بواسطة الأسطورة. قول أسطورة عن أسطورة. تكوين أسطورة عن أسطورة التكوين. »[52]

[52] إبراهيم الكوني: صحرائي الكبرى، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1998م، ص 122.

وكلمة الكوني هنا واضحة وصريحة، هو لا يبغي من الرواية إلاّ خلق الأسطورة. والأسطورة لغة الصحراء ولغة أهلها. إنّ مشروع إبراهيم الكوني هو تأسيس مجتمع طارقي، وإعادة عزّه وسلطانه. فالمستقبل ليس في الشمال إنما هو في الجنوب، في الصحراء، في الطوارق، هذه الأقلية المقصاة من خريطة العالم السياسية، الاقتصادية وحتى الاجتماعية الثقافية. يريد الكوني أن يعيد بعث أسطورة الصحراء وأسطورة الطوارق. مهد آدم ومهد الحضارة. الرواية لا تكون رواية عند الكوني إلاّ إذا صارت أسطورة بلغتها وسردها وشخصياتها وأفكارها. في أدب الكوني « تطمح الرواية في البداية في أن تؤطر الأسطورة بمكان مناسب تتعيّن به وتزداد ملموسية، وتريد الأسطورة، في المقابل، أن تضفي على الرواية زمانا دوريا تتحرّر به من حجريتها ومكانيتها وتزداد انطلاقا. وليس من شك في أن هذه المزاوجة تعني في آخر الأمر نوعا أدبيا جديدا، ليس بالرواية الخالصة، ولا الأسطورة الخالصة، نوعا يمكن أن نطلق عليه بحق: ملحمة الزمان الدوري.»[53]

إنّ استلهام الكوني للأسطورة لا يعني أبدا أنه يريد إعادة إنتاجها كما هي، أو حكايتها من جديد والتذكير بها، بل إنه يقوم بتفجيرها وإعادة بنائها من جديد برؤى ودلالات تعبّر عن موقفه من الحاضر والراهن. إنه يحاول دائما أسطرة الرواية وعصرنة الأسطورة. ولهذا، فإنّ النص الكوني من أكثر النصوص تعقيدا وتعددا في مستويات التأويل. وفي هذا النص لا يمكن الفصل أو التفريق بين ما هو روائي وما هو أسطوري، لأن الكل متداخل متجانس إلى حدّ يصعب معه معرفة حدود الرواية وحدود الأسطورة.

[53] سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني-، ص 165.

شرارة الجنون، والألق الحار في التعبير، وعمق التحليل الداخلي، واللوثة الصوفية، والتعاطف مع الإنسان المعطوب والمخلخل، هو ما يميّز أدب إبراهيم الكوني الذي استطاع بحق أن يحوّل الرواية إلى أسطورة، ويحوّل الأسطورة إلى رواية نعيد كتابتها كلما حاولنا تفكيك ما يتناسل فيها من إحالات نصية ورموز. إنّ نص الكوني هذا نص تجريب بامتياز.

الخاتمــة

الخاتمـة

لقد هدف هذا البحث إلى دراسة إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة من خلال بعض النماذج الروائية التي فرضت نفسها على الساحة الأدبية والنقدية في الوطن العربي. وقد سعيت جاهدة ألاّ أحيد عن هذا الهدف، وأن أسهم في إضافة جديدة للموضوع المطروح للبحث.

وقد أسفرت هذه الدراسة عن بعض النتائج أجملها فيما يلي:

1- إنّ المتتبع لمسار الرواية العربية يدرك بجلاء نزعة كتّابها المتواصلة إلى خلخلة البنى السردية المألوفة، ومحاولتهم زعزعة طقوس كتابتها التقليدية.

2- لقد بدا التجريب إستراتيجية فنية توسّل بها الكتّاب من أجل تقويض الأنماط والقوالب الجاهزة، والبحث عن أشكال ورؤى جديدة تدفع بالرواية إلى الأمام، وتسهم في تطوير بُناها الداخلية.

3- التجريب الروائي هو مشروع ثقافي تبنّاه كتّاب عزفوا عن ذلّ الواقع الراهن، ومرارة التقليد والمحاكاة، وراموا إلى كل جديد عجيب، ومستحدث غريب دون أن يكون في ذلك أدنى تنازل عن أصالتهم أو ذواتهم أو تراثهم المشكّل لكيانهم العربي المستقل عن الآخر الغربي.

4- لقد تمكّنت بعض النصوص الروائية المعاصرة من تجاوز المألوف والسائد، واستحداث بعض الأشكال والمضامين الجديدة أو التي كانت موجودة ومهملة. من ذلك النصوص التي شكّلت متن هذا البحث، فقد حاول أصحابها مجابهة سلطة النماذج المستوردة بكتابة نصوص تتعالى على كل ما هو معروف ومألوف.

5- لقد حاولت الرواية العربية المعاصرة خوض غمار التجريب من خلال ظاهرة التجنيس الأدبي والفني، ولهذا حاول الكتّاب استثمار ما تتيحه لهم الأجناس الأخرى من إمكانات وتقنيات في خطاباتهم الروائية، سواء كانت هذه الأجناس قريبة من الرواية أم بعيدة عنها.

6- تنماز الرواية بمرونة عجيبة أهّلتها لأن تكون جامع الأجناس وملتقاها، كما تتسم بقدرة هائلة على الجذب والفاعلية الفنية مع مختلف العلوم والفنون، من ذلك مثلا: الموسيقى، الرسم، الشعر، المسرح، علم النفس، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، الفلسفة، السياسة، الدين والتاريخ... وغير ذلك كثير.

7- ساهم التناص في بناء معمارية الرواية، وأصبح جزءا لا يتجزأ منها، وبواسطته يمكن للقارئ فتح مغاليق النص، والدلوف إلى مجاهيله، وخرق مساحاته المخبوءة والمعلنة. وقد ساهمت نظرية التناص في توسيع آفاق نظرية الأجناس الأدبية، إذ إنّ إغراق النص في التناص هو في الوقت ذاته خرق لحدود الجنس، ودخول إلى فضاء الأجناس الأخرى.

8- لقد شكّلت هزيمة حزيران 1967م ضربة عنيفة هزّت الكيان العربي، وقلبت موازين القوى، وأحدثت إنهيارات في بنية الفكر العربي، ممّا أفقد الفرد العربي ثقته في نفسه وفي الآخر، وجعله ينكفئ على ذاته، ويتقوقع باحثا عن الخلاص الفردي. وفي مناخ كهذا، بات التعبير عن آلام الذات العربية وهمومها من متطلبات الواقع المعيش، فكثرت النصوص السير ذاتية التي عبّرت عن وقائع مريرة، وخيبات كبيرة عانى منها الإنسان العربي. ولكن وجود الرقابة حال دون ذلك، وحدّ

من درجة الصدق والصراحة في هذه النصوص، ممّا دعا الكتّاب إلى التوسّل بفن الرواية وما يتيحه من إمكانات خاصة تلك المتعلقة بالتخييل الروائي.

9- إنّ تداخل جنسي الرواية والسيرة الذاتية أتاح للأولى التعبير عن الذات وخباياها، وتأكيد حضور الأنا وتفرّده، وأتاح للثانية قول ما تشاء مستترة وراء قناع التخييل الروائي. فلم تعد السيرة الذاتية وثيقة تاريخية كما كانت، ولم تعد الرواية مجرد سرد لأحداث خيالية لا تهمّ أحدا في وقت كان فيه الإنسان العربي بحاجة للتعبير عن ذاته، وكسر جدار الصمت، والإفصاح عن المسكوت عنه. وكان نتيجة هذا التزاوج بين الرواية والسيرة الذاتية ظهور جنس جديد هجين اصطلح عليه بـ " رواية السيرة الذاتية ". وقد كانت رواية " البحث عن وليد مسعود " لجبرا خير مثال وشاهد على هذا التزاوج والتداخل، إذ جمعت بين خصائص الرواية وخصائص السيرة الذاتية في نسيج محكم البناء، متناسق الأجزاء يكاد يكون الحد الفاصل فيه بين الجنسين منعدما أو خفيا لا يظهر. ولهذا يمكن القول بأنّ هذا العمل لجبرا قد شكّل انزياحا إيجابيا في المشهد الأدبي المعاصر.

10- هناك تفاعل وتخصيب مستمرين بين الرواية وأدب الرحلات، إذ يتميّز كل منهما بمرونة كبيرة سمحت لهما بالتداخل والتمازج عبر الزمن. وإذا كانت الرواية تحاول تجاوز مبدأ " نقاء النوع " عبر مسار تطورها، فإنّ الرحلة -باعتبارها خطابا- شكل أدبي هجين ينماز بتعدد أوجهه وتمظهراته إلى حدّ يمكن القول إنه جنس الأجناس، فهو يحوي عديد الأنماط والأشكال من أدب وتاريخ وجغرافيا وميثولوجيا وإثنوغرافيا..الخ. وهذا ما جعل الرواية قريبة منه تحاول الإفادة من إمكاناته ومن ثراء مضامينه.

11- أصبحت الرحلة والارتحال تقنية قصصية وروائية تحقق الغايات التي يروم الراوي تبليغها إلى المتلقي، فكل رواية هي رحلة للذات البشرية، رحلة ظاهرة عبر التحول في المكان، ورحلة خفية داخل خبايا النفس الإنسانية. ومن ناحية أخرى وظفت الرحلة السرد واعتمدت عليه استكشافا لخبايا عوالم الحكي المشدود إلى تجارب وخيالات تنبني وترتسم سرديا. فالسرد في الرحلة هو الحامل لكافة المكونات الأخرى.

12- لقد أثبت نص " رحلة ابن فطومة " لنجيب محفوظ أنه بإمكان الكاتب أن يزاوج بين جنسي الرواية وأدب الرحلات بطريقة عجيبة يكون معها تحديد جنس النص ضربا من العبث. فنصه هذا ليس نصا روائيا خالصا ولا نصا رحليا خالصا، إنما هو مزيج بينهما لا يُحدّ ولا يؤطر ضمن سياج أو إطار أجناسي محدّد.

13- إنّ النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة شكل من أشكال التجريب الروائي جاء استجابة لضرورة تاريخية وثقافية وفنية فرضتها مجموعة من المؤثرات التي كانت موجودة في الواقع العربي.

14- وقد اتخذ هذا التوظيف الأسطوري في الرواية شكلين هما:

* توظيف الأسطورة توظيفا مباشرا مدركا من قبل القارئ.

* توظيف الأسطورة توظيفا ضمنيا خفيا لا يدرك بسهولة.

15- لقد استلهمت الرواية الأسطورة لتقوم بتفجيرها وإعادة بنائها من جديد برؤى ودلالات تعبّر عن موقف الكاتب من الماضي والحاضر، وتكشف عن فلسفته في الحياة.

16- تعدّ رواية المجوس لإبراهيم الكوني عملا ملحميا يدخلنا عالم الصحراء، عالم تتقاطع فيه الأساطير الموروثة وتعاليم الأسلاف مع تأملات الحكماء والشيوخ والعرّافين وأشواق الباحثين عن الله والحرية وصبوات الطامعين بامتلاك الذهب والسلطة. وقد اعتمدت على التداخل بين التاريخي والأسطوري والديني والواقعي والخيالي في تشكيلة غرائبية تنأى عن أي تصنيف أجناسي.

17- معظم النصوص التي اعتمدتها تحمل مواثيق مزيفة أو خائنة لمتونها، فهي ليست بروايات، إنما هي خليط من جنسين أو أكثر، وهذا إن دلّ على شيء، إنّما يدلّ على أنّ الرواية بطبيعتها المتجددة، ومرونتها القوية هي جنس عابر للأجناس. وبفضل التجريب أصبحت بحق معبر الأجناس وملتقاها.

18- في ظلّ تجاوز الرواية العربية المعاصرة لحدود جنسها، انتفت مقولة " صفاء النوع " وفقدت مصداقيتها، وانهارت كل الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، ليصبح النص الروائي دائرة تلتقي فيها جميع العلوم والفنون.

هذه هي النتائج العامة التي توصلت إليها من خلال دراستي هذه إضافة إلى النتائج المبثوثة بين ثنايا الفصول. وإذا كان الكمال في الدراسات الأدبية حلما، فعزمي على مواصلة الخط أكيد، لتلافي نواقص هذا البحث والوصول بالقضايا التي طرحتها لمستوى أكثر نضجا، ويبقى أنّ كمال الشيء في نقصانه. ولا يسعني في هذا المقام إلاّ أن أجدّد شكري وامتناني لأستاذي الفاضل د. باي عز الدين الذي غمرني بنصائحه السديدة التي كانت لي نبراسا ينير لي طريق البحث. والشكر الأول والأخير لله سبحانه وتعالى.

تمّت

ملاحــق

فهرس الأعلام

حرف الألف

إبراهيم (عبد الله)، ص 10، 13، 96.

مفكر وناقد وأستاذ جامعي من العراق. حاصل على جائزة شومان للعلوم الإنسانية عام 1997. متخصص في الدراسات السردية، وفي نقد المركزيات الثقافية. أصدر نحو 15 كتابا، وأسهم في موسوعة كمبردج للأدب العربي. من مؤلفاته: المركزية الغربية، عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، السردية العربية، تحليل النصوص الأدبية، المطابقة والاختلاف، معرفة الآخر..

***

إبراهيم (صنع الله)، ص 14، 19، 57، 74.

مواليد القاهرة 1937م، روائي مصري يميل إلى الفكر اليساري، وهو من الكتّاب المثيرين للجدل. من أشهر رواياته: اللجنة، بيروت بيروت.

***

الإدريسي (عبد الله محمد الحسني)، (493هـ- 560هـ)، ص 134.

من نسل الأدارسة الحموديين المعروف بالشريف الإدريسي. ولد في مدينة سبتة بالمغرب. تعلم في قرطبة وهو من أكبر الجغرافيين والرحالة العرب. له مؤلفات في التاريخ والأدب وعلم النبات والفلك والشعر. أشهر كتبه: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، كتاب الممالك والمسالك، روض الفرح ونزهة المرج.

***

أرسطو Aristote، (384 ق.م- 322 ق.م)، ص 31، 32، 33، 34، 35، 40، 44.

فيلسوف إغريقي، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر. كتب في الفيزياء والميتافيزيقا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة والسياسة والحكومة والأخلاق والبيولوجيا وعلم الحيوان..، أشهر كتبه: فن الشعر.

***

أرشيلوك Archiloque، ص 33

شاعر غنائي إغريقي.

***

أفلاطون Platon، (427-428 ق.م/ 347-348 ق.م)، ص 31، 32، 34، 35، 189.

فيلسوف يوناني كلاسيكي ورياضي، كاتب العديد من الحوارات الفلسفية. مؤسس أكاديمية أثينا. من أشهر كتبه: الجمهورية.

***

الإكويني (توما أو توماس)، Tommaso d'Aquino بالإيطالية، (1225م-1274م)، ص 84.

قسيس كاثوليكي إيطالي، وفيلسوف لاهوتي، وهو أبو المدرسة التوماوية في الفلسفة واللاهوت. تأثيره واسع على الفلسفة الغربية.

***

ألن (روجر)، Roger Allen، ص 9.

بروفيسور ومترجم إنجليزي الأصل، أمريكي الجنسية. ترجم العديد من الأعمال الأدبية العربية المعاصرة بداية من عام 1960م، مثل رواية السفينة لجبرا، رواية النهايات لمنيف، رواية دنيا زاد لمي التلمساني، وعدة أعمال لنجيب محفوظ.

***

إليوت (ت. س)، T. S. Eliot، (1888م- 1965م)، ص 195.
ناقد وشاعر أمريكي، حاز على جائزة نوبل للآداب عام 1948م. وفي السنة نفسها نال وسام الاستحقاق وهو أهم الأوسمة البريطانية تكريما للتميّز. ويعد إليوت من أكثر النقاد الأدبيين تأثيرا وتسلطا في القرن العشرين. وهو من ممثلي الشعر الحر وحركة الحداثة في الشعر. من قصائده: بروفروك ومشاهدات أخرى، الأرض اليباب والخراب- وهي من أروع وأعقد أعماله وأكثرها إثارة للجدل على الإطلاق-، الرجال، الخوف.. ومن كتبه النقدية: مقالات قديمة وحديثة، فائدة الشعر وفائدة النقد.

***

أوغسطين (القديس) Saint Augustin، (354م- 430م)، ص 84.
أحد أهم الشخصيات المؤثرة في المسيحية الغربية، ولد في شمال إفريقيا قبل مجيء الإسلام. تعلّم في روما وتعمّد في ميلانو، له كتاب الاعترافات الذي يعد أول سيرة ذاتية في الغرب. من مؤلفاته: مدينة الله، الثالوث المقدس، النعمة، الديانات.

*****حرف الباء*****

باختين (ميخائيل) Mikhaïl Bakhtine، (1895م- 1975م)، ص 63، 73، 76.
فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي. من كتبه: الماركسية وفلسفة اللغة، أسئلة الأدب وعلم الجمال، جماليات الإبداع اللفظي، مشكلات في شعرية دستويفسكي.

***

بارت (رولان) Roland Barthes، (1915م- 1980م)، ص 59، 63، 69.
فيلسوف وناقد أدبي ودلالي ومنظر اجتماعي فرنسي، أثر في تطور عدة مدارس كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية. ينتمي إلى تيار ما بعد الحداثة. من أشهر مؤلفاته: لذة النص، درس السيميولوجيا، الدرجة الصفر في الكتابة..

***

الباردي (محمد)، ص 204.
روائي وناقد تونسي، مواليد 1947م. من مؤلفاته: الملاح والسفينة(رواية)، قمح إفريقيا (رواية)، جارتي تسحب شارتها (رواية)، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)، الرواية العربية والحداثة (دراسة)، حنا مينة كاتب الكفاح والفرح (دراسة).

***

بانيول (مارسيل)، Marcel Banyuls، (1895م- 1974م)، ص 100.
كاتب فرنسي، من أهم أعماله: شهرة أبي، قصر أمي، زمن الأسرار.

***

بدوي (عبد الرحمن)، (1917م- 2002م)، ص 85، 88.
ولد بمصر، وهو أحد أبرز أساتذة الفلسفة العرب، له أكثر من 150 كتابا ما بين ترجمة، تحقيق وتأليف. يعد أول فيلسوف وجودي مصري. تأثر بالفيلسوف الألماني مارتن هايدجر.

***

برادة (محمد)، ص 204.

روائي وناقد مغربي، مواليد الرباط 1938م. شارك في تأسيس اتحاد كتاب المغرب، وانتخب رئيسا له عام 1976م. من أعماله: محمد مندور وتنظير النقد العربي(دراسة)، أسئلة الرواية أسئلة النقد (دراسة)، لعبة النسيان(رواية)، ورد ورماد- رسائل بالاشتراك مع محمد شكري. ومن إسهاماته في الترجمة: الخطاب الروائي لميخائيل باختين، في الكتابة والتجربة لعبد الكبير الخطيبي، الدرجة الصفر للكتابة لرولان بارت..

***

بركات (حليم)، ص 8، 9.

عالم اجتماع وأستاذ جامعي وروائي سوري، مواليد 1933م. من رواياته: القمم الخضراء، الصمت والمطر، عودة الطائر إلى البحر، المدينة الملونة. ومن دراساته: الهوية- أزمة الحداثة والوعي التقليدي-، الاغتراب في الثقافة العربية.

***

بروخ (هرمن)، Hermann Bruch، ص 179.

كاتب نمساوي.

***

بسكال (بليز)، Blaise Pascal، (1623م- 1662م)، ص 194.

فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي. اشتهر بتجاربه عن السوائل في مجال الفيزياء، وبأعماله الخاصة بنظرية الاحتمالات في الرياضيات، وهو مخترع الآلة الحاسبة. استطاع باسكال أن يسهم في إيجاد أسلوب جديد في النثر الفرنسي بمجموعته: الرسائل الريفية.

***

ابن بطوطة (703هـ- 779هـ)، ص 134، 161، 170، 174، 176.

هو محمد بن عبد الله بن محمد الطنجي المعروف بابن بطوطة. رحّالة ومؤرخ وفقيه مغربي، لقب بأمير الرحالين المسلمين. سمّى رحلته بـ " تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار "، استغرقت رحلته 27 سنة. مات بمراكش.

***

بلانشو (موريس)، Morris Blancho، ص 42.

مبدع وناقد مهم. أثر عميقا في الكتابة الحديثة، صاحب كتاب أسئلة الكتابة.

***

بنوست (لوك)، Luc Benoist، (1893م- 1980م)، ص 192.

كاتب فرنسي.

***

بوالو (نيكولا)، Nicolas Boileau، (1636م- 1711م)، ص 194.

ناقد وشاعر فرنسي. درس اللاهوت والقانون واشتغل بالصحافة. له كتاب: فن الشعر 1674م، وهو تلخيص للمذهب الاتباعي (الكلاسيكي). اشتهر بهجائياته الساخرة في الشعر ولكن عمله كناقد شجاع أثر أكثر في ذوق الجماهير.

*****حرف التاء*****

تودوروف (تزفتان)، Tzvetan Todorov، ص 41.

باحث وناقد من أصل روسي. نقل إلى الفرنسية نصوص الشكلانيين الروس. من كتبه: شعرية النثر، نظريات العلامة، الأدب والدلالة، ما هي البنيوية..

***

تيبودي (ألبير)، Albert Thibaudet، (1874م- 1936م)، ص 38، 98.

ناقد أدبي فرنسي. من مؤلفاته: فلسفة النقد، الأفكار السياسية لفرنسا.

***

تيجم (بول فان)، Paul Van Tieghem، ص 41.

أديب وباحث مقارن فرنسي.

***

تينيانوف (يوري)، Youri Tynianov ، (1894م- 1943م)، ص 50.

كاتب ومنظر للأدب الروسي، وأحد مؤسسي الشكلانية الروسية. له دراسة بعنوان: قدامى ومجددون.

*****حرف الجيم*****

جلجامش Gilgamesh، ص 183.

يعتبر خامس ملوك أورك. أعتبر شخصية أسطورية ولكن يعتقد اليوم أنه كان موجودا بالفعل. استنادا على الأساطير السومرية كانت والدته نينسون من الآلهة، وأبوه لوكالباندا من البشر العاديين. ويعتقد أنه عاش في القرن 26 ق.م. تحكي ملحمة جلجامش رحلته في البحث عن الخلود.

***

الجاحظ (أبو عمرو بحر)، (ت 255هـ)، ص 11، 62.

أديب عربي من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي. بصري المولد والوفاة. كان موسوعي الثقافة كثير التآليف. من مؤلفاته: البيان والتبيين، الحيوان، البخلاء، مجموعة رسائل.

***

جاكبسون (رومان)، Roman Jakobson ، (1896م- 1982م)، ص 51.

عالم لغوي وناقد أدبي روسي. من رواد المدرسة الشكلية الروسية. له عدة أعمال ومقالات في الأدب والترجمة أشهرها مقالته: حول الجوانب اللغوية للترجمة.

***

جبرا (جبرا إبراهيم)، (1926م- 1994م)، ص 14، 18، 20، 22، 23، 24، 26، 27، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119، 120، 122، 123، 124، 126، 128، 129، 130.

مؤلف ورسام وناقد تشكيلي وناقد فلسطيني من السريان الأرثوذكس. أنتج نحو سبعين كتابا موزعا بين روايات ودراسات وترجمة. ترجمت أعماله إلى أكثر من اثنتي عشرة لغة. من مؤلفاته: 1- الروايات: صراخ في ليل طويل، صيادون في شارع ضيق، السفينة، البحث عن وليد مسعود، الغرف الأخرى، يوميات سراب عفان، 2- البئر الأولى وشارع الأميرات- سيرة ذاتية-، 3- الصخب والعنف لوليام فوكنر- ترجمة-، 4- الحرية والطوفان- دراسة-.

***

ابن جبير (540هـ- 614هـ)، ص 134، 172، 176.

جغرافي ورحالة وكاتب وشاعر أندلسي. أشهر مؤلفاته: تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار والتي تسمى برحلة ابن جبير. كتبها عام 582هـ.

***

جدن (ج. إيه)، John Authony Cuddon ، (1928م- 1996م)، ص 83.

كاتب إنجليزي، ومعلم مدرسي ومصنف معاجم. من مؤلفاته: معجم المصطلحات الأدبية.

***

ابن جهور (أبو الحزم)، (ت 435هـ)، ص 12.

ينتمي إلى أسرة من أعرق الأسر الأندلسية. حكم زهاء 12 عاما وكان مركز حكمه قرطبة التي كانت ملجأ الزعماء والقادة المخلوعين.

***

جويس (جيمس)، James Joyce ، (1822م- 1941م)، ص 2.

روائي ايرلندي، ولد في دبلن. درس الفرنسية والألمانية والإيطالية والنرويجية وعلم النحو المقارن. من روائعه: أوليس 1922.

***

جينيت (جيرار)، Gérard Genette، ص 43، 65، 66، 67، 103.

مواليد 1930م. من أهم النقاد الفرنسيين الذين أثروا في الحياة الثقافية والأدبية في العالم ولا سيما في أوروبا. من مؤلفاته الشهيرة: أشكال 1، أشكال 2، أشكال 3، طروس، عتبات، عودة إلى خطاب الحكاية..

*****حرف الحاء*****

حبيبي (إميل)، (1921م- 1996م)، ص 4، 14، 22.

أديب وصحافي وسياسي فلسطيني. من أشهر أعماله الروائية: الوقائع الغريبة في حياة سعيد النحس المتشائل، الخرزة الزرقاء، الحب في قلبي.

***

الحريري (ت 516هـ)، ص 3، 8، 11.

هو أبو محمد القاسم علي بن محمد الحريري، صاحب المقامات.

***

ابن حوقل (محمد أبو القاسم)، (ت 327هـ)، ص 133.

كاتب وجغرافي ومؤرخ مسلم من القرن العاشر للميلاد.. كان رحالة حيث أمضى أكثر من ثلاثين سنة من حياته مسافرا إلى مناطق نائية في آسيا وإفريقيا. من أشهر أعماله: صورة الأرض.

*****حرف الخاء*****

الخراط (إدوار)، ص 56.

كاتب مصري، مواليد الإسكندرية 1926م. من عائلة قبطية من صعيد مصر. من أشهر أعماله: الحيطان العالية (قصص)، رامة والتنين (رواية)، الزمان الآخر(رواية).

***

ابن الخطيب (لسان الدين)، (713هـ- 776هـ)، ص 12.

درس الأدب والطب والفلسفة في جامعة القرويين بفاس. قضى معظم حياته في غرناطة في خدمة بلاط بني نصر. عرف بذي الوزارتين: الأدب والسيف.

*****حرف الدال*****

دانتي (أليجيري)، Danté Alighieri، (1265م- 1321م)، ص 78.

أحد أكبر شعراء إيطاليا في القرون الوسطى. صاحب الكوميديا الإلهية 1308م، يعد مفكرا شهيرا وأكبر مثقفي عصره. ولد بفلورنسا. من أعماله الجيدة: الحياة الجديدة 1293م.

***

ديريدا (جاك)، Jacques Derrida، (1930م- 2004م)، ص 39.

فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر. صاحب نظرية التفكيك Déconstruction. صاحب كتاب: الكتابة والاختلاف.

***

ديكارت (رينيه)، René Descartes، (1596م- 1650م)، ص 194.

فيلسوف ورياضي وفيزيائي فرنسي، يلقب بأبي الفلسفة الحديثة. يعدّ أهم شخصية لمذهب العقلانية في القرن 17م. أسهم كثيرا في الرياضيات والفلسفة، وهو صاحب المقولة الشهيرة " أنا أفكر، إذن أنا موجود ". أهم مؤلفاته: تأملات في الفلسفة الأولى، مبادئ الفلسفة.

***

ديوميد Diomède، ص 33.

أحد أبطال حرب طروادة وأحد أدباء أثينا.

*****حرف الذال*****

الذهبي (خيري)، ص 3، 4.

روائي ومفكر سوري من مواليد 1946م. من أعماله الروائية: ليال عربية، المدينة الأخرى، حسيبة، فخ الأسماء، لو لم يكن اسمها فاطمة، رقصة البهلوان.

*****حرف الراء*****

رستيف (نيكولا إدمون)، Nicolas Restive، (1737م- 1806م)، ص 100.

كاتب فرنسي. من أهم أعماله: المعاصرات، ليالي باريس.

***

الرشيد (هارون)، (ت 192هـ)، ص 12.

هو الخليفة العباسي الخامس وهو من أشهرهم. حكم ما بين 786-809م. تعد فترة حكمه العصر الذهبي للدولة العباسية. كان كثير الاهتمام بالعلم والعلماء، وهو منشئ بيت الحكمة في بغداد.

***

الرماني (أبو الحسن علي)، (ت384هـ)، ص 43.

نحوي لغوي وفقيه مفسر ومتكلم معتزلي. ولد في بغداد 296هـ. أخذ عن ابن السراج وابن دريد. له كتاب الجامع في علم القرآن، وكتاب الألفاظ المتقاربة والمترادفة المعنى. وقد شرح كتاب سيبويه.

***

ابن رمضان (فرج)، ص 54.

باحث تونسي، مشرف على وحدة البحث في المتخيل في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في صفاقس، وأحد أبرز المشتغلين الناشطين في حقل الدراسات السرد- ثقافية.

***

روسو (جون جاك)، J. J. Rousseau، (1712م- 1788م)، ص 84.

فيلسوف وكاتب ومحلل سياسي سويسري. أثرت أفكاره في الثورة الفرنسية وفي تطوير الاشتراكية ونمو القومية. أهم مؤلفاته: التناقد الاجتماعي، الاعترافات.

***

ريفاتير (ميكاييل)، Michael Riffaterre ، (1924م- 2004م)، ص 63.

ناقد وأستاذ جامعي. حاصل على شهادة الدكتوراه من جامعة كولومبيا سنة 1955، درس الأدب وركّز على أدبيته. من كتبه: مقالات في الأسلوبية البنيوية، إنتاج النص.

*****حرف الزاي*****

زمتور (بول)، Paul Zumthor، ص 63.

*****حرف السين*****

سارتر (جان بول)، Jean Paul Sartre، (1905م- 1980م)، ص 98.
فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي فرنسي، وناقد أدبي وناشط سياسي. درس الفلسفة بألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية. من مؤلفاته: الغثيان، الوجود والعدم، جلسة سرية، الوجودية مذهب إنساني.

***

ستاروبنسكي (جان)، J. Starobinski ، ص 87.
ناقد روسي من مواليد 1920م. اعتمد في دراساته على تاريخ الطب وعلم النفس التحليلي واللسانيات وتاريخ الفن والجمال والتاريخ الأدبي عامة.

***

سرفانتيس (ميغل)، Miguel de Cervantès، (1547م- 1616م)، ص 78، 192.
كاتب إسباني، ولد في قرطبة. اشتهر بروايته دون كيشوت دي لامانشا 1605-1615م.

***

السعدي (منصور)، (986هـ- 1012هـ)، ص 223.
أحد ملوك دولة السعديين في المغرب الأقصى. قضى على الوجود البرتغالي فيه وكان أول من أحدث معاصر السكر في مراكش. أنشأ عددا من المعاقل والحصون في الثغور. كان واسع الاطلاع وله تآليف ومراسلات كثيرة.

***

السمان (غادة)، ص 14، 18.
مواليد 1942م، كاتبة وأديبة سورية. لها صلة قربى بنزار قباني. من رواياتها: بيروت 75، ليلة المليار، الرواية المستحيلة (فسيفساء دمشقية). ومن

مجموعاتها الشعرية: عاشقة في محبرة، رسائل الحنين إلى الياسمين، الرقص مع البوم.

*****حرف الشين*****

ابن شداد (عنترة)، (525م- 601م)، ص 185.

أحد أشهر شعراء العرب في الجاهلية. اشتهر بالفروسية وبحبه لعبلة. له معلقة شهيرة.

***

شكري (محمد)، (1935م- 2003م)، ص 18.

من الروائيين المغاربة. أبرز أعماله: الخبز الحافي، الشطار (زمن الأخطاء)، مجنون الورد، الخيمة، السوق الداخلي، مسرحية السعادة، غواية الشحرور الأبيض.

***

شكسبير (وليام)، William Shakespeare، (1564- 1616م)، ص 78.

كبير شعراء الانكليز. كان ممثلا ومؤلفا مسرحيا. من آثاره الكوميدية: كوميديا الأخطاء، تاجر البندقية. ومن آثاره التراجيدية: روميو وجولييت، يوليوس قيصر، هملت، عطيل، مكبث، الملك لير.

***

الشكلانيون الروس، ص 50، 51، 77.

هو الاسم الذي يطلق على ذلك الطراز من النقد الذي انبثق من مجموعتين: دائرة موسكو اللغوية 1915، وجماعة أوبياز Opoyaz أي دائرة موسكو اللغوية للغة الشعرية 1916. من أعلامها: رومان جاكبسون، فيكتور شكلوفسكي، بوريس اخنباوم، بوريس توماشيفسكي، ويوري تينيانوف.

***

شليجل (فريدريك)، Friedrich Schlegel، (1772م- 1829م)، ص 35، 77.
فيلسوف وناقد وكاتب ألماني. أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية.

***

الشمعة (خلدون)، ص 55.
مواليد دمشق 1941. درس في دمشق ولندن. عمل بالصحافة الأدبية. وهو عضو بجمعية النقد الأدبي. من مؤلفاته: ترجمة رجل بلا ظل لكولن ولسن، الشمس والعنقاء- دراسة في المجتمع والنظرية والتطبيق، المنهج والمصطلح- مدخل إلى أدب الحداثة.

***

شيفر (جون ماري)، Jean Marie Schaffer، ص 45.
مواليد 1952م. فيلسوف اختص بجمالية التلقي وماهية الفن. من مؤلفاته: الفن والإبداع والخيال، ما الجنس الأدبي، فن العصر الحديث..

***

شيلينغ (فريدريك)، Friedrich Schilling، (1775م- 1854م)، ص 195.
أحد أعلام المثالية الكلاسيكية الألمانية، وأحد الكبار الذين صاغوا النظرة الديالكتيكية لتطور المجتمع. درس اللاهوت في جامعة توبغن، وفي عام 1798 أصبح أستاذا للفلسفة في جامعة إيينا. اهتم بفلسفة الطبيعة وجعلها مركز اهتمامه، وانتقل فيما بعد إلى فلسفة الوحي عبر محاولة بعث الأفلاطونية المحدثة. دعا إلى فلسفة الأسطورة بعدما أبطل مشروعه القاضي بدراسة الدين دراسة تاريخية.

*****حرف الصاد*****

الصالح (نضال)، ص 206.

مواليد سوريا 1957م. ناقد وباحث سوري. حاصل على شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة حلب. عضو اتحاد الكتاب العرب وعضو جمعية النقد الأدبي. من مؤلفاته: مكابدات يقظان البوصيري (قصص)، جمر الموتى (رواية)، تحولات الرمل- الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر- (دراسة).

***

صالح (الطيب)، (1929م- 2009م)، ص 22.

أديب سوداني أطلق عليه النقاد لقب " عبقري الرواية العربية ". عاش في بريطانيا وقطر وفرنسا. أشهر رواياته: موسم الهجرة إلى الشمال، عرس زين، مريود..

***

صدوق (نور الدين)، ص 85.

ناقد وروائي مغربي. صاحب رواية " الكوندليني " وله دراسات أخرى.

***

صمود (حمدي)، ص 54.

كاتب وباحث تونسي.

*****حرف الطاء*****

الطحاوي (ميرال)، ص 18.

مواليد 1968 بالشرقية بمصر. من أشهر رواياتها: الخباء، الباذنجانة الزرقاء، نقرات الظباء. ترجمت أعمالها إلى الألمانية.

*****حرف العين*****

عروس (بسمة)، ص 50.

باحثة تونسية تشتغل بالشعرية.

***

عصفور (جابر)، ص 84، 96.

مواليد مصر 1944. حاصل على عدة جوائز تقديرية. يكتب في الكثير من المجلات العربية. أهم مؤلفاته: مفهوم الشعر ودراسة التراث النقدي، المرايا المتجاورة، التنوير يواجه الظلام، أنوار العقل، زمن الرواية..

***

العلوي (ابن طباطبا)، (ت 322هـ)، ص 61.

عالم وشاعر وأديب وناقد عربي. من مؤلفاته: كتاب سنام المعالي، عيار الشعر.

***

العياشي، (ت 1090هـ)، ص 134.

هو عبد الله بن محمد بن أبي بكر المكنى بأبي سالم. نسبة إلى قبيلة آيت عياش البربرية القاطنة بنواحي سجلماسة جنوب غربي المغرب الأقصى. تسمى رحلته " ماء الموائد "، وله زهاء سبعة تآليف أخرى.

***

العيد (يمنى)، ص 90.

كتبة وناقدة لبنانية. نالت شهادة الدكتوراه من السوربون 1977. من مؤلفاتها: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، الراوي: الموقع والتشكل، ممارسات في النقد الأدبي..

*****حرف الغين*****

غانم (فتحي)، (1924م- 1999م)، ص 20.

أديب مصري. درس الحقوق وعمل بالصحافة في مؤسسة روزا اليوسف.

***

غولدمان (لوسيان)، Lucien Goldman، (1913م- 1970م)، ص 8.

فيلسوف ومفكر ماركسي، ومنظر أدبي.

***

الغيطاني (جمال)، ص 2، 3، 22، 57، 74.

روائي وصحافي مصري. مواليد 1945م. صاحب مشروع روائي فريد استلهم فيه التراث المصري والعربي. من مؤلفاته: حكايات مؤسسة، خلسات الكرى، الزيني بركات، وقائع حارة الزعفراني، أسفار المشتاق، هاتف المغيب.

*****حرف الفاء*****

فابيرو ، ص 106.

***

فرانس (أناتول)، Anatole France ، (1844م- 1924م)، ص 100.

روائي وناقد فرنسي. حاصل على جائزة نوبل في الآداب سنة 1921م. من رواياته: جريمة سلفستر بونار، تاييس، ثورة الملائكة، الآلهة عطشى.

***

فراي (نورثروب)، Northrop Frye، (1912م- 1991م)، ص 188، 190، 191.

ناقد كندي. من كتبه: التناسق المخيف: دراسة لوليام بليك، البنية العنيدة: مقالات في النقد والمجتمع، تشريح النقد وهو أهمها، وظف فيه المنهج الأسطوري.

***

فرويد (سيغموند)، Freud، (1856م- 1939م)، ص 98.

طبيب نمساوي عصبي ومفكر حر. يعتبر مؤسس التحليل النفسي. من مؤلفاته: تفسير الأحلام، قلق في الحضارة، مستقبل الوهم، موسى والتوحيد، الشذوذ الجنسي، النرجسية.

***

ابن فضلان (أحمد)، ص 172.

هو أحمد بن العباس بن رشد بن حماد. عالم إسلامي من القرن العاشر الميلادي. زار روسيا برسالة من الخليفة العباسي إلى ملك الصقالبة. وكتب كتابه" السفارة " عام 922م، وهو أقدم وصف أجنبي لروسيا. كان ابن فضلان موسوعي الثقافة.

***

فلوبير (غوستاف)، G. Flaubert، (1821م- 1880م)، ص 38، 100.

أديب فرنسي برع في القصة. من رواياته: سالامبو، التربية العاطفية، مدام بوفاري وهي أشهرها.

***

فوكو (ميشال)، Michel Foucault، (1926م- 1984م)، ص 61.

فيلسوف فرنسي. من مؤلفاته: تاريخ الجنون، حفريات المعرفة، تاريخ الجنسانية، الكلمات والأشياء.

***

فيكيري، ص 188.

***

فييتور (كارل)، Karl Vietor، (1892م- 1951م)، ص 42، 43.
ناقد ألماني. درس القانون واهتم بالأدب. من مؤلفاته: تاريخ ألمانيا، الروح والشكل: محاولات حول الأدب الألماني.

*****حرف القاف*****

القلصاوي، ص 134.
جغرافي ورحالة أندلسي. استغرقت رحلته 15 سنة، ما بين 840هـ-855هـ، وقد كانت آخر حلقات الوصل بين الأندلس والمشرق.

*****حرف الكاف*****

كروتشه (بينيديتو)، Benedetto Croce، (1866م- 1956م)، ص 37، 38.
فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيغلية الجديدة. من أعظم كتبه: علم الجمال، المجمل في فلسفة الفن، فلسفة الروح.

***

كريستيفا (جوليا)، Julia Kristeva، ص 60، 63، 68.
ولدت في بلغاريا عام 1941م. فيلسوفة وناقدة فرنسية. نشرت مقالاتها ما بين 1966- 1967 في مجلتي Tel-quel و Critique، وأعيد نشرها في كتابيها: سيميوتيك ونص الرواية.

***

الكلبي (محمد بن جزي)، (721هـ-757هـ)، ص 162.
كان كاتبا لأبي الحجاج يوسف بن الأحمد النصري. وكان من أهل غرناطة. انتقل إلى فاس وبها توفي. من كتبه: تاريخ غرناطة، "أهل الخيل، تفسير القرآن وسمي بالتسهيل في علوم التنزيل. أملى عليه ابن بطوطة رحلته عام 756 فكتبها له.

***

الكوني (إبراهيم)، ص 14، 57، 74، 209، 213، 214، 219، 225، 226، 227.

مواليد 1948. روائي ليبي. نال جائزة الدولة الاستثنائية الكبرى التي تمنحها الحكومة السويسرية عن مجمل أعماله الروائية المترجمة إلى الألمانية. اختارته مجلة " لير " الفرنسية بين خمسين روائيا من العالم يمثلون اليوم" أدب القرن الحادي والعشرين "، وسمتهم " خمسون كاتبا للغد ". فاز بجائزة الشيخ زايد للكتاب 2007-2008. له أكثر من ستين كتابا، وهو يجيد تسع لغات. من أشهر رواياته: رباعية الخسوف، التبر، نزيف الحجر، المجوس، السحرة، واو الصغرى..

***

كيليطو (عبد الفتاح)، ص 86.

باحث مغربي وأستاذ جامعي. درس الأدب الفرنسي بجامعة محمد الخامس بالرباط. هو من أهم رواد النقد العربي الحديث. له من الكتب الكثير أهمها: الأدب والغرابة، الحكاية والتأويل، الكتابة والتناسخ، الغائب، المقامات والأنساق الثقافية، لسان آدم، الخيط والإبرة..

*****حرف اللام*****

لامارتين (ألفونس دي)، Alphonse de Lamartine،(1790 -1869)، ص 100.

كاتب وشاعر سياسي فرنسي. له ديوان شعر " تأملات شعرية "، ومن كتبه: رحلة إلى الشرق، جوسلين، سقوط ملاك، خشوع شعري.

***

لوتمان (لو)، Lu Lothman، ص 63.

***

لوجون (فيليب)، Philippe Lejeune، ص 65، 82، 96، 101، 102، 103، 104، 105، 107، 108، 130، 145.

مواليد 1938م. إنشائي فرنسي، وهو من المختصين المعترف بهم في مجال السيرة الذاتية. من مؤلفاته: السيرة الذاتية في فرنسا، الميثاق السير ذاتي، الأنا هو آخر، أنا أيضا، ممارسات اليومية الشخصية، تاريخ وأنطولوجيات.

***

لوكاتش (جورج)، Georges Luckus، (1885م- 1971م)، ص 8.

فيلسوف ومفكر ماركسي وناقد أدبي مجري يهودي.

*****حرف الميم*****

ماضي (شكري عزيز)، ص 54.

باحث وناقد سوري يهتم بالرواية ونظرية الأدب. صاحب كتاب نظرية الأدب وكتاب أنماط الرواية العربية الجديدة.

***

مالينوفسكي Malinovski، ص 188.

***

المأمون ، (ت 218هـ)، ص 12.

هو عبد الله المأمون بن هارون الرشيد. ولد 170هـ في الليلة التي مات فيها الهادي. كانت فترة خلافته ما بين 198-218هـ.

***

ماي (جورج)، Georges May، ص 100، 101، 108، 130.

***

روائي مصري. حاز جائزة نوبل عام 1988م عن رواية يوم مقتل الزعيم. من أشهر رواياته: الثلاثية: بين القصرين، قصر الشوق والسكرية، ثرثرة فوق النيل، ملحمة الحرافيش، ليالي ألف ليلة، الطريق، الشحاذ..

***

كاتبة جزائرية من مواليد تونس 1953م. ترجع أصولها إلى مدينة قسنطينة. عملت في الإذاعة الوطنية مما خلق لها شهرة كشاعرة. انتقلت إلى فرنسا في السبعينات. تزوجت من صحفي لبناني. نالت الدكتوراه من السوربون. حائزة على جائزة نجيب محفوظ للعام 1998 عن روايتها " ذاكرة الجسد ". من مؤلفاتها: على مرفأ الأيام، فوضى الحواس، عابر سرير، نسيان.

***

هو أحمد بن محمد بن يعقوب الرازي المعروف بمسكويه. هو أحد أشهر منظري علم الأخلاق والطب النفسي والتربية. فارسي الأصل. من كتبه: تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق وهو أشهرها، الفوز الأصغر وهو في الإلهيات، كتاب ترتيب السعادة، كتاب تجارب الأمم.

***

باحث وناقد مغربي، مواليد الدار البيضاء 1942م. له أحد عشر مؤلفا وعدة أبحاث أخرى، منها: تحليل الخطاب الشعري، دينامية النص، التلقي والتأويل- مقاربة نسقية-، المفاهيم معالم، مشكاة المفاهيم.

***

المقديسي (شمس الدين)، (ت 380هـ)، ص 134.

هو محمد بن أحمد بن أبي بكر المقديسي. ولد في القدس 336هـ. نشأ بها واحترف التجارة فكثرت أسفاره حتى صار رحالة جغرافيا. وصنف كتابا أسماه: أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم.

***

مناصرة (عز الدين)، ص 50.

شاعر وناقد وكاتب فلسطيني مميز. من مواليد الخليل 1946م. من مؤلفاته: لا أثق بطائر الوقواق (شعر)، مجلد الأعمال الشعرية، الشعريات (نقد)، إشكالية قصيدة النثر (دراسة)، الهويات والتعددية اللغوية (نقد).

***

منيف (عبد الرحمن)، (1933م- 2004م)، ص 11، 14، 95.

روائي سعودي. من أشهر أعماله: خماسية مدن الملح، قصة حب مجوسية، حين تركنا الجسر، الأشجار واغتيال مرزوق، النهايات.

***

مورباك (فرانسوا)، François Murbak، (1885م- 1975م)، ص 98.

روائي فرنسي، حائز على جائزة نوبل للآداب.

***

مونتاني (ميشال)، Michel de Montagne، (1533م- 1592م)، ص 84.

كاتب وفيلسوف فرنسي، صاحب كتاب المحاولات.

***

المويلحي (محمد)، (1858م- 1930م)، ص 57.

أديب مصري. اشتغل بالسياسة. من أشهر أعماله: حديث عيسى بن هشام.

***

ميشو (هنري)، Henri Michaux، (1899م- 1984م)، ص 36.

شاعر ورسام بلجيكي. من أعماله: إكوادور، بربري في آسيا، الليل يتحرك، ريشة، في مكان آخر.

*****حرف النون*****

النساج (سيد حامد)، ص 204.

باحث وناقد مصري حديث. توزع اهتمامه بين الشعر والرواية والنقد الأدبي والقصة. من أبرز أعماله: تطور فن القصة القصيرة في مصر، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى.

***

نيتشه (فريدريك)، Friedrich Nietzsche، (1844م- 1900م)، ص 82.

فيلسوف وشاعر ألماني. كان من أبرز الممهدين لعلم النفس. وكان عالم لغويات مميز. من مؤلفاته: مولد التراجيديا، هكذا تكلم زارادشت، أفول الأصنام، هو ذا الإنسان، عودة المسيح.

*****حرف الهاء*****

هدسون Hadisson، ص 48.

***

الهمذاني (بديع الزمان)، (358هـ-395هـ)، ص 3، 8، 11، 53.
كاتب وأديب من أسرة عربية ذات مكانة علمية مرموقة. من آثاره: مجموعة رسائل، ديوان شعر، والمقامات وهي أبرز ما خلفه.

***

هوراس Horace ، (65 ق.م- 8 ق.م)، ص 31، 33، 35.
شاعر غنائي وناقد أدبي لاتيني من رومانيا القديمة في زمن أوغسطين قيصر. عرف بقصائده الغنائية والمقطوعات الهجائية. أثرت أعماله على الغرب منذ عصر النهضة حتى القرن 19م. صاحب كتاب فن الشعر.

***

هويت ، ص 5.

***

هيجو (فيكتور)، Victor Hugo، (1802م- 1885م)، ص 36.
أديب وشاعر ورسام فرنسي. من أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية. أهم أعماله: أحدب نوتردام، البؤساء، رجل نبيل، عمال البحر، آخر يوم في حياة رجل محكوم عليه بالإعدام.

***

هيغل (جورج فلهلم فريدريك)، George Wilhelm Friedrich Hegel، (1770م- 1831م)، ص 6، 7، 34، 35.
فيلسوف ألماني. درس بشكل تام وعميق العلاقة الجوهرية بين خصوصية الذات الإنسانية وشمولية وكونية المفاهيم والقيم الإنسانية. وهو من أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن 19م.من أعماله: المدخل إلى علم الجمال، ظاهريات الروح، فن الشعر، حياة يسوع.

حرف الواو

ويلسون (رويل)، R. Wilson، ص 150.

***

ويليك (رينيه)، René Wellek، (ت 1995م)، ص 195.

ناقد ومؤرخ أدبي أمريكي من أصل سلافي. ترك أثرا عميقا في تطور النقد الأدبي الحديث والدراسات الأدبية عموما لا سيما الدراسات المقارنة في الولايات المتحدة وفي أجزاء كثيرة من العالم. انضم إلى دائرة براغ للغويات حيث تأثر بطروحات أعضائها مثل جاكبسون وموكاروفسكي. له كتاب إيمانويل كانط وكتاب نظرية الأدب الذي ألفه اشتراكا مع أوستن وارين.

حرف الياء

ياوس (هانس روبرت)، Hans Robert Jauss، (1921م- 1997م)، ص 47، 48.

ناقد ومؤرخ أدبي ألماني. من أبرز أعلام مدرسة كونستانس، وهو من أصحاب نظرية التلقي. تأثر بأفكار أستاذه غادامير. من كتبه: التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي.

***

يقطين (سعيد)، ص 66.

ناقد وأستاذ مغربي يشتغل على السرد والرواية. من مؤلفاته: النص المترابط، انفتاح النص الروائي، القراءة والتجربة.

فهرس
المصادر والمراجع

* أوّلا: المصادر:

1- **جبرا** (جبرا إبراهيم): البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط1، 1978م.

2- **جبرا** (جبرا إبراهيم): ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978م.

3- **جبرا** (جبرا إبراهيم): الفن والحلم والفعل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988م.

4- **جبرا** (جبرا إبراهيم): معايشة النمرة وأوراق أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992م.

5- **جبرا** (جبرا إبراهيم): البئر الأولى- فصول من سيرة ذاتية-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2001م.

6- **الكوني** (إبراهيم): المجوس، دار التنوير، بيروت، ط2، 1992م، جزأين.

7- **الكوني** (إبراهيم): الوقائع المفقودة من سيرة المجوس- الربة الحجرية ونصوص أخرى-، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992م.

8- **الكوني** (إبراهيم): صحرائي الكبرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998م.

9- **محفوظ** (نجيب): رحلة بن فطومة، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2007م.

* ثانيا: المراجع العربية:

10- **إبراهيم** (عبد الله): السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000م.

11- **إبراهيم** (عبد الله): السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

12- **إبراهيم** (عبد الله): موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

13- **أبلاغ** (محمد عبد الجليل): شعرية النص النثري- مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري-، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.

14- **الآمدي** (أبو القاسم الحسن بن بشر): الموازنة بين الطائيين، تحقيق السيد صقر، القاهرة، 1965.

15- **أمنصور** (محمد): استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

16- **الأنصاري** (عمر): الرجال الزرق- الطوارق: الأسطورة والواقع-، دار الساقي، بيروت، ط2، 2008.

17- **الباردي** (محمد): في نظرية الرواية، تقديم فتحي التريكي، دار سراس للنشر، تونس، 1996.

18- **الباردي** (محمد): إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

19- **البحراوي** (حسن): بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

20- **ابن بطوطة**: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق محمد عبد الرحيم، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، وشركة دار الأرقم، بيروت، ط1، (د.ت).

21- **بلعابد** (عبد الحق): عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2008.

22- **تليمة** (عبد المنعم): مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

23- **الجاحظ**: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969، ج3.

24- **الجرجاني** (القاضي): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1966.

25- **الجوة** (أحمد): من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، دار قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2007.

26- **حاوي** (إيليا): الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

27- **الحجاج** (كاظم): المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2002.

28- **حسن** (زكي محمد): الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، دار المعارف، القاهرة، 1945.

29- **حسين** (حسني محمود): أدب الرحلة عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.

30- **حليفي** (شعيب): الرحلة في الأدب العربي- التجنيس..آليات الكتابة.. خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

31- **حمود** (ماجدة) وآخرون: القلق وتمجيد الحياة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.

32- **خريس** (أحمد): العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، ودار أزمنة، بيروت، عمان، ط1، 2001.

33- **درّاج** (فيصل): الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية-، المركز الثقافي العربي، الدا البيضاء، ط1، 2004.

34-**دومة** (خيري): تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

35- **ذاكر** (عبد النبي): الرحلة المغربية إلى أوروبا وأميركا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، دار السويدي، أبو ظبي، ط1، 2005.

36- **ابن رشيق** (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1934.

37- **الرماني** (أبو الحسن علي): الحدود: رسالتان في اللغة، تحقيق إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر، عمان، 1984.

38- **ابن رمضان** (فرج): الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.

39- **سليمان** (نبيل): بمثابة البيان الروائي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1998.

40- **سليمان** (نبيل): حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار، سوريا، ط2، 1999.

41- **السواح** (فراس): الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية-، دار علاء الدين، دمشق، ط2، .2001

42- **شبيل** (عبد العزيز): نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- جدلية الحضور والغياب-، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.

43- **شليبة** (زهير): ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001.

44- **صالح** (صلاح): سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

45- **الصالح** (نضال): النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.

46- **صدوق** (نور الدين): سير المفكرين الذاتية -دراسة وتحليل-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

47- **ابن طباطبا** (العلوي): عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

48- **عباس** (إبراهيم): الرواية المغاربية- تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار رائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

49- **عباس** (إحسان): فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، (د. ت).

50- **عباس** (محمد): أفلاطون والأسطورة، دار التنوير، بيروت، 2008.

51- **عروس** (بسمة): التفاعل في الأجناس الأدبية- مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا-، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، 2008.

52- **عز الدين** (حسن البنا): الشعرية والثقافة- مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

53- **عصفور** (جابر): زمن الرواية، دار المدى، دمشق، ط1، 1999.

54- **العلوي** (سعيد بنسعيد):أوروبا في مرآة المرحلة- صورة الآخر في الرحلة المغربية المعاصرة-، دار السويدي، ودار الأهلية، أبو ظبي، عمان، ط1، 2005.

55- **العيد** (يمنى): فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

56- **الغانمي** (سعيد): ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني- ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

57- **فضل** (صلاح): قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997.

58- **القضاة** (محمد أحمد): التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ- دراسة في تجليات الموروث-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000.

59- **قيسومة** (منصور): الرواية العربية- الإشكال والتشكل-، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1990.

60- **ابن قينة** (عمر): أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

61- **لحمداني** (حميد): في التنظير والممارسة- دراسات في الرواية المغربية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986.

62- **مارس** (بلقاسم): فن الرحلة في الرواية العربية من خلال الأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمن منيف، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2007.

63- **ماضي** (شكري عزيز): في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

64- **مباركي** (جمال): التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، ودار هومة، الجزائر، 2003.

65- **محمود** (إبراهيم): جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002.

66- **المدني** (عز الدين): الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

67- **مسكويه– التوحيدي**: الهوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين وأحمد الصقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951.

68- **مفتاح** (محمد): المفاهيم معالم– نحو تأويل واقعي–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

69- **مفتاح** (محمد): تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005.

70- **الملقي** (هيام): التجارب الروحية بين التأصيل الإسلامي والاغتراب الثقافي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001.

71- **مناصرة** (عز الدين): علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

72- **منيف** (عبد الرحمن): الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994.

73- **منيف** (عبد الرحمن): رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2001.

74- **مودن** (عبد الرحيم): الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر- مستويات السرد-، دار السويدي، ودار الأهلية، أبو ظبي، عمان، ط1، 2006.

75- **أبو نضال** (نزيه): التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

76- **هلال** (محمد غنيمي): الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1977.

77- **وغليسي** (يوسف): إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2008.

78- **اليبوري** (أحمد): فن الرواية العربية- التكون والاشتغال-، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

79- **يحياوي** (رشيد): شعرية النوع الأدبي- في قراءة النقد العربي القديم-، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ت).

80- **يعقوب** (ناصر): اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

81- **يقطين** (سعيد): الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

82- **يقطين** (سعيد): انفتاح النص الروائي- النص والسياق-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.

83- **يقطين** (سعيد): من النص إلى النص المترابط- مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

84- **يقطين** (سعيد): السرد العربي- مفاهيم وتجليات-، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

85- **يقطين** (سعيد): الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

* ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية:

86- **أرسطو**: فن الشعر، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت).

87- **إيرليخ** (فكتور): الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

88- **باختين** (ميخائيل): الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

89- **بارت** (رولان): درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.

90- **بارت** (رولان): الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002.

91- **بلانشو** (موريس): أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2004.

92- **تودوروف** (تزفتين): مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

93- **تيجم** (فان): الأدب المقارن، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت).

94- **جاكوبسون** (رومان): القيمة المهيمنة- نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982.

95- **جينيت** (جيرار): مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.

96- **راثفين** (ك. ك): الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981.

97- **زيريفا** (ميشيل): الأسطورة والواقع، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1985.

98- **ساروت** (ناتالي) وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988.

99- **سلفرمان** (ج. هيو): نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

100- **شيفير** (جان ماري): ما الجنس الأدبي ؟، ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ت).

101- **فيشر** (آرنست): ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، (د.ت).

102- **كريستيفا** (جوليا): علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.

103- **كيليطو** (عبد الفتاح): المقامات- السرد والأنساق الثقافية-، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.

104- **لوجون** (فيليب): السيرة الذاتية- الميثاق والتاريخ الأدبي-، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

105- **ابن مبروك** (الأمين): الأجناس الأدبية من الضبط إلى العبور، مقالات وفصول مترجمة، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2008.

106- **هيغل**: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

107- **ويليك** (رينيه) **ووارين** (أوستن): نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987.

* رابعا: الدوريات والمجلات:

108- **ثامر** (فاضل): من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، (النقد والمصطلح النقدي)، العدد 48–49، شباط .1988

109- **حسن** (جعفر): آفاق التحول في القصة القصيرة، مجلة الكاتب العربي، تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، السنة 22، العدد 67–68، شتاء– ربيع .2005

110- **العليان** (حسن): القصة القصيرة والنوع الأدبي وتداخل الأجناس: القصة كجنس مفتوح، مجلة الكاتب العربي، تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، السنة 22، العدد 67-68، شتاء–ربيع 2005.

* خامسا: الرسائل الجامعية:

111- **زعتر** (خديجة): السيرة الذاتية في الأدب العربي- جبرا إبراهيم جبرا نموذجا-، رسالة دكتوراه مخطوطة، إشراف ابن عبد الله الأخضر، جامعة السانيا، وهران، 2003- 2004.

112- **سكران** (عبد القادر): الرحلة الحبيبية الوهرانية الجامعة للطائف العرفانية لخديم الحضرة التيجانية ذات المواهب الربانية لأحمد بن الحاج العياشي سكيرج، تحقيق ودراسة، دكتوراه مخطوطة، إشراف عبد الملك مرتاض، جامعة السانيا، وهران، 2007- 2008.

* **سادسا: المراجع الأجنبية:**

113- Ducrot and **Todorov** : Encyclopedic Dictionary of the Sciences of language, London, John University Press, 1979.

114- Luckus (Georges) : La Théorie du Roman, Editions Gonthier, 1963.

115- Stalloni (Yves) **:**Les Genres Littéraires, Nathan Université, 2003.

* **سابعا: المواقع الإلكترونية:**

116- www.google.com.

فهرس
الموضوعات

*****الفصل الرابع: الرواية والتشكيل الأسطوري*****